

*Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo,  
1970-2008*

David Moriente Díaz

Director: Juan Antonio Ramírez Domínguez

Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia y Teoría del Arte

Madrid 2008



## ***Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008***

Índice

### **Introducción**

Algunas cuestiones preliminares

#### **1. Antecedentes en el arte. Premisas arquitectónicas**

Huellas decisivas e hitos puntuales en la manifestación de la imagen arquitecto-urbana, 1

Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos. El cuerpo en el espacio construido, 8

La imagen que proyecta la arquitectura en el mundo contemporáneo, 25

#### **2. Operaciones en el borroso límite de lo arquitectónico y lo escultórico, 36**

Modelos de escala variable. Definición. Clasificación, 37

Miniaturas. Modelos P, 43

Modelos M y G: del justo medio al gigantismo, 47

Distintas maneras de hacer casas de muñecas, 49

La importancia del tamaño, 65

La variante analítica. Rachel Whiteread, 67

La variante sintética. Los hiperespacios de Isidro Blasco. Glen Seator y la ruptura de expectativas de Leandro Erlich y Alexandra Ranner, 72

#### **3. Imágenes del mundo urbanizado**

Asia abandona el letargo, 88

La influencia de Bernd y Hilla Becher, 96

Espacios desolados, 98

Variaciones sobre lo urbano y lo arquitectónico, 102

Trazos urbanos, 108

#### **4. Algunas pesadillas arquitectónicas**

El devenir-símbolo de la destrucción, 114

Al margen de la ciudad: la estética chabolista y el reciclaje, 117

Adriana Varejao. Realidad anfibia, 121

#### **5. La ficción distópica de Gregor Schneider**

La casa orgánica: la vida y la muerte en *Haus u r*, 132

La insólita esencia de la duplicación: *Die Familie Schneider*, 138

“Der Kubus ist ein Symbol der Angst”: las invasiones cúbicas, 145

Epílogo del castigo, 149

#### **6. Erosiones**

La reconfiguración urbana del espacio público, 152

Acontecimientos de la ciudad, 157

El síndrome de Peter Pan no es un valor de cambio, 158

Contramedidas arquitectónicas, 161

*Teratópolis*, 165

Ad urbe delenda, 168

## **7. Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación**

Contención, 177

Ocultaciones. Obstrucciones, 179

Obras remuneradas, 181

Arte sonoro, 185

Acciones híbridas, 186

Sierra y el espacio, 186

## **8. Archipiélago Ilusión**

Utopías (im)practicables, 192

El condicionante político, 195

El factor sociocultural, 196

Un nuevo paradigma, 197

## **9. La disposición “anarcoerótico-festiva” del Atelier Van Lieshout**

(Re)iniciar, 201

El clan anárquico o *The Wild Bunch*, 207

Organismo, organización, orgasmo, 208

## **10. Olafur Eliasson. Optimismo científico**

Líneas temáticas, 215

Hágase la luz, 222

Agua, 225

Naturaleza domesticada, 228

Mecanismos inhumanos, 230

La ciencia y la ficción, 232

**A modo de epílogo**, 237

**Bibliografía**, 240

## Introducción

### Algunas cuestiones preliminares

La tarea de definir e interpretar un objeto de conocimiento siempre resulta compleja y más aún cuando se intenta trazar una visión de conjunto. Hemos denominado la región que queremos explorar con la etiqueta genérica de *poéticas arquitectónicas* para encuadrar dentro de un mismo marco manifestaciones artísticas que han utilizado en mayor o menor grado la arquitectura como una materia prima temática o fuente iconográfica.

En este punto se barajaron distintas posibilidades para delimitar —acaso de manera provisional— el área que suscitaba un asunto que se estaba mostrando usual a lo largo de los últimos años. Así, la existencia de una *tendencia arquitectónica* hacia la que se aproximaban artistas procedentes de diversos campos de la plástica contemporánea parecía más que evidente, pero era necesario organizar y clasificar los orígenes de las ideas y las distintas proyecciones de la arquitectura que se observaban en las obras.

Se ha pretendido observar, analizar y distinguir de entre toda la masa crítica de documentación la posibilidad de formular un conjunto de reglas y el establecimiento de un rango coherente de categorías. Pero el conjunto de las poéticas arquitectónicas no es precisamente una unidad homogénea, sino una agrupación de singularidades unidas por el hilo conductor arquitectónico; así, nombres como Olafur Eliasson, Vito Acconci, Gregor Schneider o Rachel Whiteread se encuentran enlazados por una cierta relación de contigüidad. Todos ellos, al quedar dispuestos en paralelo, muestran un interés común tanto en lo que concierne a una pretensión constructiva —una suerte de *Bauwollen*— como a un determinado posicionamiento crítico con respecto a la ideología dominante.

En lo que se refiere al carácter transgresor o de denuncia —obviamente, con una escala gradual de potencia expresiva— se podría explicar *a priori* con un sentimiento generalizado de rechazo y un intento de señalar la razón del deterioro de la arquitectura; en definitiva, demostrar

por qué la arquitectura no tiene el funcionamiento ni la función que debería tener y que (quizá) no haya tenido nunca.

Un obstáculo significativo para el estudio lo causaba la cercanía temporal puesto que los trabajos más específicos se remontaban a las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado pese a la existencia de antecedentes más lejanos. El lapso de unos treinta años puede no ser suficiente para nuestro empeño aunque a la luz de las muestras analizadas se ha podido comprobar el vigor de una tendencia que ha ido consolidándose paulatinamente.

Desde el punto de vista metodológico, se ha procurado mantener el enfoque científico mediante la exposición de un amplio abanico de muestras de distinta índole temática como geográfica o técnica; la intercalación de los análisis (históricos, iconográficos, taxonómicos) y la presentación de casos de estudio específicos. Abarcar *todo* lo que se ha producido en el arte dentro del subconjunto arquitectónico hubiera sido una tarea imposible de consumir, de ahí que los patrones elegidos hayan obedecido a unos criterios de calidad y coherencia dentro de cada una de las áreas o categorías que hemos desarrollado. Por consiguiente, las secciones dedicadas a algunos artistas no son presentadas como monografías, sino que son ejemplos paradigmáticos de algún tipo concreto de práctica artístico-arquitectónica. También es necesario resaltar que la selección de determinados artistas, y no otros, trae consigo una toma de posición ideológica que no se oculta en ningún momento del estudio.

En el capítulo primero se ha intentado comprender el papel desempeñado por la arquitectura en el mundo actual y cuáles han podido ser los antecedentes histórico-artísticos de esta tendencia que, pese a cristalizar hacia 1970, estaba ya latente en manifestaciones de la vanguardia a principios del mismo siglo XX.

El capítulo segundo está dedicado a las producciones que, estando cercanas a la escultura, presentan una serie de características arquitectónicas, como pueden ser las miniaturas o maquetas y las instalaciones. También analizamos las distintas posibilidades de expresión del espacio construido con respecto al espectador y su percepción.

El capítulo tercero está dedicado a la imagen de la ciudad. Lo que se podría denominar “la arquitectura de las arquitecturas”, el espacio construido *per se* es, indudablemente, el medio ambiente humano, el hábitat desde donde se ha expandido la cultura occidental hasta el resto del mundo. La difusión del modo de vida urbano ha condicionado la mirada de sus habitantes de tal manera que el paisaje “natural” (*landscape*) resulta desplazado si no para siempre, sí de una manera radical, por el paisaje “ciudadano” (*cityscape*).

¿Es factible la existencia de *pesadillas arquitectónicas*? El apartado cuarto está dedicado a la destrucción y la ruina, subgéneros temáticos que han calado hondo en el inconsciente colectivo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Las visiones apocalípticas e infernales también tienen su contrapartida arquitectónica en el imaginario contemporáneo; la descripción del infierno dantesco con su estructura anular, reverso de la

estructura de la torre de Babel, constituye un precedente temático y es una manera de adentrarse en universos contruidos con materia física y finalidad inquietante.

Directamente relacionado con el anterior se encuentra el capítulo quinto, dedicado a la obra paraarquitectónica del artista alemán Gregor Schneider. Su casa es la matriz de buena parte de su producción, un alambicado y obsesivo discurso constructivo que elimina las débiles barreras de la realidad, la ficción, el original y la copia.

El desgaste de la noción de arquitectura tiene su cabida en el capítulo sexto. En él se presentan algunos ejemplos “contraarquitectónicos” y la difusión de lo artístico en el espacio público.

El siguiente capítulo está dedicado a Santiago Sierra. Los trabajos del madrileño presentan un modo muy sutil de aprehender y de captar las relaciones y los conflictos en los recintos sociales, lo que conlleva la posibilidad de que dichos vínculos se puedan utilizar como elementos distorsionadores del espacio público. Con ello Sierra, además, conduce su discurso a una feroz crítica práctica desde el interior mismo del universo artístico.

La noción de la utopía y su agri dulce reflejo depositado en el arte contemporáneo constituyen el núcleo de los capítulos finales. De la comprensión y análisis de esta entelequia da cuenta el capítulo octavo. Finalmente, se analiza la proyección utópica por parte de dos artistas tan alejados entre sí como son Joep van Lieshout y Olafur Eliasson, en los apartados noveno y décimo.

Dicho lo anterior, no es difícil percatarse de que en el último siglo la arquitectura ha penetrado profundamente tanto la vida cotidiana como el arte, y todo el arco existente entre ellos se ha *arquitecturizado*. Es decir, la arquitectura no sólo se ha conformado como un aliado en lo que se podría denominar como una serie de *políticas estatales de sujeción* sino también, y por ello centro de nuestra disertación, como una *materia prima* fundamental para innumerables artistas de diferente índole.

Una de las cuestiones centrales y justificantes de este trabajo es que la arquitectura — entendida como práctica e institución— no satisface las exigencias del ciudadano. Una explicación convincente para ese sentimiento de fracaso o decepción arquitectónicos es hacerlos consecuencia directa del capitalismo. El territorio de las riquezas es capaz de engullir cualquier cosa con tal de generar más riquezas, la *plutosfera* se halla siempre en continua expansión y movimiento. Dado que la masa económica se comporta como uno de los componentes protagonistas del sistema, las perturbaciones o distorsiones que se producen en ella no pueden ser ajenas, obviamente, ni al ámbito artístico ni al arquitectónico. En efecto, aquellos territorios culturales no son una isla ni tampoco sus manifestaciones emergen *ex novo*; en relación con el

apartado económico, es por ello que no se debe olvidar que las obras de arte son principalmente *mercancías*<sup>1</sup>.

Los incisivos y erosionadores efectos del sistema mercantil también se dejan sentir contundentemente en la significación de la ciudad. Sin embargo, con su empeño de apresar y prostituir la arquitectura, de corroerla y anular su capacidad crítica, ha impulsado — paradójicamente— toda una serie de alternativas constructivas y arquitectónicas, algunas no del todo utópicas, procedentes del ámbito artístico. El sociólogo Jean-Louis Maubant, con motivo de la exposición *Arquitectura radical*, se reafirma un tanto inocentemente en el vínculo habido entre la utopía y la arquitectura, presumimos motivado por una inclinación hacia el platonismo de la idea y la forma: “Es del lado de la arquitectura donde vemos que subsiste una cierta tentación hacia las utopías. Antes de ser construcción, la arquitectura es ante todo pensamiento cívico e investigación, investigación de un lenguaje, y las nuevas tecnologías permiten concebir la arquitectura de otro modo. El arquitecto ha sabido, al contrario que la mayoría de las artistas, desviar la técnica para liberarse de ella”<sup>2</sup>.

No obstante, parece que hay algunos parámetros esenciales íntimamente vinculados a la arquitectura, necesarios para vertebrar y construir el discurso: la confrontación de las distintas modernidades y la incidencia del mundo urbanizado en las manifestaciones culturales. A mediados del siglo XVIII comenzó a fraguarse el irreversible proceso que ha derivado en el enigmático mundo actual, y no había ningún atisbo de que se llegaran a alcanzar cotas tan altas de contraste entre la utilidad de la tecnología y la civilización y, al mismo tiempo, tal degradación de la sociedad. Se pasó de la modernidad a la *postmodernidad* casi abruptamente. Y la postmodernidad se ha sistematizado de tal manera que se tropieza con ella en todo momento, de ahí que debamos atender, siquiera marginalmente —pues no es nuestro objetivo— a la cuestión, ya que muchos historiadores de arte se han sentido más seducidos por los armazones teóricos que por las manifestaciones artísticas. Lo que sigue no es ni una reflexión filosófica ni una disección sociológica pues no poseemos ni el utillaje ni la formación para realizar tal análisis. Pero es posible comprender algunas cuestiones si argumentamos paranoica y críticamente el comportamiento de un objeto astrofísico<sup>3</sup>.

Habría que imaginar el progreso como una fuerza concentrada en una forma esférica que se expande de manera impredecible como el modelo inflacionario de universo de Alan H. Guth o, en nuestra disciplina, algo similar a la voluntad artística o *Kunstwollen* acuñada por A.

---

<sup>1</sup> JAY, Martin, “Habermas y la modernidad”, en GIDDENS, Anthony (ed.), *Habermas y la modernidad* [1985], Cátedra, Madrid 2001, p. 199.

<sup>2</sup> MAUBANT, Jean-Louis, “De una utopía, la otra” en el catálogo de la exposición *Arquitectura radical*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, enero-marzo 2003, p. 8.

<sup>3</sup> “No se me oculta que al método paranoico crítico se le ha concedido un valor meramente poético, en tanto que el iconológico ha alcanzado una inexpugnable posición académica. Mientras el primero sería desvarío humorístico de un artista extravagante, el segundo entraría en el sacrosanto dominio de la ciencia”. Cfr. RAMÍREZ, J.A., “Iconografía e iconología”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Visor, Madrid 1996, p. 239.

Riegl. También ilustra esta situación la teoría de las supernovas<sup>4</sup>: tras fases alternas de inflación y deflación, las estrellas consumen todo su combustible interno y, seguidamente, decaen. Las estrellas en sus estertores finales comienzan a expandirse y emiten radiaciones de tal magnitud, que pueden aniquilar un sistema planetario que orbite a su alrededor.

De modo análogo, la modernidad emite algo parecido a ondas o pulsos informativos que se transmiten en todas direcciones y refuerzan la adquisición de conocimientos; sin embargo, como ocurre con las olas marinas, su avance inicial se va debilitando hasta que choca con una limitación. De esas hipotéticas ondas globulares, hay dos —la del avance tecnológico y la de la economía— que estarían adquiriendo tal potencia que estarían distorsionando la esfera de la modernidad y producen una serie de convulsiones debido a su confrontación.

En la imagen del mundo actual no existe suficiente materia cultural, política o ideológica con el que impulsar las reacciones y continuar el camino de la modernidad. Por consiguiente, ésta no tiene fuerza suficiente para proseguir su itinerario histórico y ser sucedida por una post-modernidad real, el siguiente momento cronológico donde deberían ser superados todos los valores planteados anteriormente. Debido a esta cuestión parece más coherente hablar de una *modernidad oscilante* que de una postmodernidad propiamente dicha.

Se podrá objetar que el modelo presentado es absurdo, pero ¿cómo se explican determinados comportamientos premodernos enquistados en el mundo actual? Un fugaz repaso por los estertores, nada metafóricos, percibidos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial: multiplicación de confrontaciones bélicas (pero ninguna clasificada como *guerra declarada*) lo que para Antonio Negri y Michael Hardt es un asunto evidente, dentro de las fronteras del imperio estadounidense existen conflictos de distintas intensidades, lo que conlleva a la percepción de una guerra civil de orden mundial o, dicho de otro modo, a un *estado de guerra permanente y global*<sup>5</sup>.

Otro tanto se puede afirmar de la esclavitud. Si quedó abolida a fines del XIX y se certificó su estatus de ilegalidad a mediados del siglo XX<sup>6</sup>, ¿cómo es posible la existencia de un sometimiento real y minuciosamente diversificado a través de las redes laborales, bancarias, de compra-venta de inmuebles y, a través de ellos, del cuerpo del trabajador? A comienzos de los años ochenta Jürgen Habermas (Düsseldorf, 1929) ya detectó esta situación de decadencia declarando que la modernidad, como tal, era un “proyecto inacabado”<sup>7</sup>. Nos adherimos plenamente a las tesis de Habermas para quien la postmodernidad está disfrazada de

---

<sup>4</sup> Alan H. Guth intentó describir cómo pudieron ser los primeros momentos del Universo: un cosmos extremadamente caliente y que se expande a una velocidad enorme. Léase el capítulo 8 “El origen y el destino del universo”, en HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros* (1988), Círculo de Lectores, Madrid 1989, pp. 183-218.

<sup>5</sup> NEGRI, A. y HARDT, M., *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio* (2004), DeBolsillo, Madrid 2006. Léase especialmente el capítulo 1 “Guerra”, pp. 23-124.

<sup>6</sup> Resolución de Naciones Unidas 317 (IV) de 2 de diciembre de 1949.

<sup>7</sup> HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*, Taurus, Madrid 1989.

neoconservadurismo: “Los contenidos explosivos de la modernidad ... deben desactivarse, declarándolos como pasados de moda. Hemos llegado a las tranquilas costas de la poshistoria, la posilustración o la posmodernidad. Sólo los torpes que se encuentran aún atrapados en el sueño dogmático de un ‘humanitarismo’ no han reconocido todavía la nueva situación”<sup>8</sup>.

Para el sociólogo Zygmunt Bauman (Poznań, Polonia, 1925) también son evidentes las propiedades físicas con las que comunica sus hallazgos sobre la modernidad y la postmodernidad. La *modernidad líquida* representa una época inaprehensible, en la que cualquier concepto se escapa, literalmente, de entre los dedos como el agua: “La licuefacción debe aplicarse ahora a las pautas de dependencia e interacción, porque les ha tocado el turno. Esas pautas son maleables hasta un punto jamás experimentado ni imaginado por las generaciones anteriores, ya que, como todos los fluidos, no conservan mucho tiempo su forma ... El hecho de que la estructura sistémica se haya vuelto remota e inalcanzable, combinado con el estado fluido y desestructurado del encuadre de la política de vida, ha cambiado la condición humana de modo radical y exige repensar los viejos conceptos que solían enmarcar su discurso narrativo. Como zombis, esos conceptos están hoy vivos y muertos al mismo tiempo”<sup>9</sup>.

En lo que concierne al ámbito arquitectónico, por lo común se suele aceptar que en este campo se pueda hablar con cierta propiedad (aunque como etiqueta convencional, tampoco está exenta de polémica) de una *arquitectura postmoderna*. Si seguimos al pie de la letra al crítico Charles Jencks, datador oficial de la defunción de la arquitectura moderna —15 de julio de 1972—, toda la práctica arquitectónica producida después de la demolición de los bloques Pruitt-Igoe (en Saint Louis, construidos por Minoru Yamasaki), sería postmoderna *stricto sensu*<sup>10</sup>.

No es este el lugar para reflexionar sobre el particular, pero es interesante señalar que suele haber consenso a la hora de admitir que la arquitectura del Movimiento Moderno había llegado a un callejón sin salida debido quizá a las consecuencias de la modernidad tardía, expresada en las contradicciones de su finalidad, o a la dificultad de hacer rentable el mantenimiento de las instalaciones. Y también, *grosso modo*, el capitalismo habría hecho del Movimiento Moderno su bandera. Entenderemos mejor esto con un ejemplo concreto: el Empire State Building construido por William Lamb en 1931 se convirtió en el símbolo de una era, de una metrópoli y de una sociedad; dicho así, la opulencia se disfraza de progreso y el avance tecnológico permite la erección de edificios cada vez más altos y de símbolos más poderosos.

Por consiguiente, no es una cuestión baladí que el 11 de septiembre de 2001 el ataque aéreo a Nueva York fuera dirigido a un conjunto arquitectónico, el World Trade Center (Minoru

---

<sup>8</sup> HABERMAS, J., “El criticismo neoconservador de la cultura en los Estados Unidos y en Alemania Occidental: un movimiento intelectual en dos culturas políticas”, en GIDDENS, Anthony (ed.), *Habermas y la modernidad* (1985), Cátedra, Madrid 2001, p. 142.

<sup>9</sup> BAUMAN, Zygmunt, “Acerca de lo leve y lo líquido”, en *Modernidad líquida* (2000), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002, pp. 13-14.

<sup>10</sup> JENCKS, Charles, “La muerte de la Arquitectura Moderna” en *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1984 (3ª ed. amp.), p. 9.



Yamasaki, 1974), emblema del corazón financiero de los Estados Unidos. No hace falta ser muy perspicaz para detectar la ironía del destino (arquitectónico) que une históricamente dos obras de Yamasaki, los apartamentos Pruitt-Igoe y las oficinas del World Trade Center, a través del trazo de la destrucción. La demolición de los Pruitt-Igoe (desde la óptica de la derecha conservadora estadounidense) encarnaba el inminente fin de las metanarrativas lyotardianas y un emergente proceso de higienización y de reforma social. Pero en el caso de la destrucción de las Torres Gemelas, sus ruinas se han convertido en el símbolo del choque entre Oriente y Occidente y en la legitimación del abrupto recorte masivo de las libertades individuales en pos de la seguridad. Este hecho, iniciado en Nueva York, se ilustra perfectamente con una vídeoinstalación de Krzysztof Wodiczko, *If you see something* (2005) [1] donde personajes ciudadanos anónimos se lamentan entre sí de la situación agobiante por el control y la justificación paternalista de que se efectúan por “la propia seguridad de los ciudadanos”.

Para finalizar, hay que incidir en el marcado carácter estético que trae consigo la extendida civilización urbana, es decir, la importancia que supone en tanto que configurador el marco urbano hacia las producciones artísticas. Así, un famoso ejemplo de transformación del entorno urbano lo constituye la actuación del barón Haussmann y su plan de demolición del París gótico en pos de una remodelación moderna (1853-1869). Este hecho influyó decisivamente en la percepción de la imagen que recibieron no solo los impresionistas sino también los pensadores y ciudadanos en general. En los últimos cincuenta años el espectacular (pero desigual) crecimiento económico ha facilitado que el aumento de la población urbana sea abrumador y haya desplazado a la población rural; a consecuencia de la densidad habitacional, la extensión de las *megalópolis* se ha llevado hasta el paroxismo.

De esta cuestión se derivan no sólo el deterioro del medio ambiente, la contaminación y el hacinamiento en las grandes ciudades, sino también la transformación del significado de la ciudad y la percepción que tienen de ella sus habitantes. Es muy probable que el próximo paso en la evolución (¿o debería utilizarse el vocablo *involución*?) urbana sea la *teratópolis*. En función de la trayectoria hacia la que se orienta el cosmos urbano, una breve prognosis sirve para anticipar particularidades que quizá poseerán estas ciudades-monstruo: magnitudes colosales, hibridación, junto al eclecticismo y la estratificación, y una replicación descontrolada como si un virus hubiera alterado sus mecanismos equilibradores. En cierto modo, la *monstruosidad cívica* ya es habitual: de la *hospitalidad* se ha pasado a la *hostilidad*; la ciudad ya no es el punto de encuentro de la comunidad sino que es el lugar de diferencias irreductibles, es decir, un campo de batalla de estructuras monótonas y repetitivas.

En la actualidad, la literatura y/o narración cinematográfica de ciencia ficción sirven para ilustrar casi cualquier modelo urbanístico, puesto que constituye un observatorio idóneo de ideas presentes extrapoladas y proyectadas hacia el futuro. De este modo, se puede apreciar la idoneidad y el optimismo de lo moderno en historias como *Buck Rogers*, o su fracaso rotundo

como en *Blade Runner*, en un amplio arco que lleva de la utopía a su antítesis distópica. El influyente pensador Fredric Jameson ha utilizado la literatura de fantasía científica, por la que siente una fuerte atracción, para construir una teoría sobre el deseo de lo utópico en estas narraciones<sup>11</sup>. Quizá pueda parecer un pronóstico hiperbólico, pero algunos puntos del globo ya han materializado los efectos de esta *sobreurbanización*, ciudades de la magnitud de México D.F., Shanghai, Pekín o El Cairo presentan una indiscutible imagen teratopolitana, con altos niveles de densidad de población, de contaminación y de flujos migratorios diarios que las convierten en un caos perenne.

Dada la circunstancia dominante de la expansión urbana global, enunciar *ciudad* equivale a decir *paradigma del hábitat humano*. La definición aristotélica de hombre se puede transformar de *animal político* en tanto que *animal ciudadano*<sup>12</sup>. Puesto que el ser humano no posee ni garras, ni caparazones, ni plumas o alas, la evolución, no obstante, lo ha dotado favorablemente para supuestos comportamientos inteligentes y constructivos; con la sola ayuda del pulgar oponible y el encéfalo desarrollado se ha difundido a través de los continentes adaptando artificialmente los ecosistemas a su antojo<sup>13</sup>. El deseo de asentamiento y propagación inherentemente humano, unido al avance imparable de la superficie construida hacen que resulte absurdo e hipócrita hablar de las denominadas *ciudades respetuosas con el medio ambiente* o de *sistemas de desarrollo sostenible*. Una hipotética noción de “ciudad natural” constituye un oxímoron, pues ambas palabras son opuestas; y además es también un término que se ha fosilizado antes de poder desarrollarse con plenitud, o un *zombi* en la terminología de Ulrich Beck<sup>14</sup>.

Las condiciones previas, han dado lugar, pues al asentamiento de la actual barrera invisible que impide concebir (y percibir) una civilización equilibrada tanto desde el punto de vista demográfico como el urbano, pues, en cierto modo, comienza a hacerse patente una especie de *punto de no retorno* —como en el caso del progresivo calentamiento global— en cuanto a la capacidad de gestionar y controlar el crecimiento de los centros urbanos, así como la legibilidad de su significado.

---

<sup>11</sup> FORTEA, Irene y GAMARRA, Garikoitz (transcripción), “Arqueología del futuro: una charla de Fredric Jameson”, en *El Viejo Topo*, 219, 2006, pp. 68-73.

<sup>12</sup> En efecto, Aristóteles definía al ser humano como ζων πολιτικων; aunque este concepto se traduce como el ya citado ‘animal político’, en el seno del adjetivo πολιτικός conviven los significados de ‘ciudadano, social y público’. Más tarde, los romanos entendieron la *urbanitas* como la ‘vida ciudadana’, el ‘comedimiento’ o el ‘trato cortés’ y *civilis* como lo ‘relativo al conjunto de los ciudadanos, a la ciudad o a la vida política’, en definitiva, la vida social (de *socius* ‘aliado’).

<sup>13</sup> A este respecto, el excelente documental *La isla de las flores* (Jorge Furtado, Brasil, 1991) despliega un discurso antropológico a través de las relaciones de producción y consumo, íntimamente relacionadas con los caracteres humanos (esto es, el pulgar y el encéfalo), todo ello analizado con un inmejorable sentido didáctico y un humor ácido, visto a través de los ojos de un ser totalmente ajeno a un ser humano, como podría percibirlo un hipotético ser extraterrestre.

<sup>14</sup> Entrevista de Carlos Alfieri a Ulrich Beck, en *Revista de Occidente*, 296, enero 2006, pp. 124-133.



[1] Krzysztof Wodiczko, *If you see something*, 2005

## **1. Antecedentes en el arte. Premisas arquitectónicas**

### **Huellas decisivas e hitos puntuales en la manifestación de la imagen arquitecto-urbana**

La arquitectura se ha interrelacionado con el arte a lo largo de su historia no sólo con las edificaciones, la manifestación física de las formas constructivas, sino también mediante su expresión gráfica. Durante mucho tiempo, y sobre todo en el campo de la pintura, la imagen arquitectónica se ha prestado a aparecer invariablemente en tanto que fondo o escenario acorde con la acción representada. Es decir, que la arquitectura se configuraba como un complemento para el sentido final de la narración y la dotaba a ésta de una legibilidad; debido a ese procedimiento, las construcciones constituían el contrapunto real, imaginario o simbólico de las historias o mitos allí representados, a la manera de un teatro bidimensional.

Es entre los siglos XVII y XVIII cuando la significación accesoria y simple comienza a retroceder de modo paulatino en pos de otra mucho más compleja. Así, en un momento que coincide con una especialización y diferenciación mucho más nítida entre pintor, escultor y arquitecto, emerge una frágil tendencia que consiste en elegir a la arquitectura como una fuente iconográfica primaria. En este sentido, hay varios nombres que se pueden designar como pioneros dado que emprenden un especial diálogo con la imagen arquitectónica de donde extraen un amplio abanico de posibilidades expresivas, representativas y simbólicas. Las referencias se dirigen hacia Claudio de Lorena (1600-1682) quien pinta poéticas fábulas con el apoyo de la iluminación melancólica del ocaso y los reflejos acuáticos proyectados hacia perennes edificios; otro tanto se puede afirmar de la entidad bicéfala Monsù Desiderio (Didier Barra y François de Nome), especializados en representar la destrucción arquitectónica<sup>1</sup>; los llamados *vedutistas* Giovanni Antonio Canal (1697-1768) y Francesco Guardi (1712-1793)

---

<sup>1</sup> RAMÍREZ, J.A., “De la ruina a la destrucción arquitectónica. Para una iconografía del caos”, en *Actas del XVI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria 2006.

también comienzan a transmitir los incipientes significados urbanos y sus vacilantes miradas entrecruzadas; y, cómo no, Giambattista Piranesi (1729-1778) que convierte en una laberíntica pesadilla arquitectónica la experiencia de contemplación de sus *Carceri*.

Todos ellos se encuentran en el punto de convergencia de un nuevo modo de ver la imagen arquitectónica, pues están más preocupados en reducir de manera considerable las dimensiones de los personajes humanos y en remarcar de modo indudable la magnificencia de sus construcciones. Su influencia motiva la forma de observar, comprender y proyectar las imágenes de aquel naciente imperio del espacio urbano que ha llegado —no sin modificaciones— hasta nuestros días; porque cuando se analizan los trabajos de artistas como Olivo Barbieri, Hans Schabus, Peter Bialobrzski, Rachel Whiteread, Dan Graham o Vito Acconci, por citar algunos ejemplos tomados del mundo contemporáneo, se encuentran tanto breves ecos evocadores como con verdaderas citas textuales de aquellos visionarios pioneros.

Durante el período romántico, la arquitectura también gozó de un protagonismo simbólico especial. La ruina, tanto los restos arqueológicos verdaderos y, por esa razón, *encontrados*, como la ruina ideal construida *ex novo*, es decir, los vestigios semirruinosos de un edificio no constituirán solamente el marco idóneo, la atmósfera misteriosa de las historias fantásticas, sino que también se asentarán como el símbolo visible del declinar de la civilización y la melancolía por la magnificencia perdida de la antigüedad, tal y como se lamentan los versos escritos por Coleridge en 1797, *Kubla Khan, or a Vision in a Dream. A Fragment*.

El potente carácter simbólico de la ruina, asimismo, se podría hacer aplicable a las hipotéticas antigüedades de los períodos venideros: si el transcurso del tiempo es el motor que convierte la vida cotidiana en las épocas, análogamente la ruina se instituye en el vehículo que conecta el esplendor arcaico y el ideal del pasado clásico con la decadencia del futuro. De este modo, las ciudades modernas se convertirán en fuente de inspiración para los poetas del porvenir, como se expresa el escritor y arquitecto Horace Walpole (1717-1797), en una carta escrita a sir Horatio Mann fechada el 24 de noviembre de 1774: “La próxima era augustiana amanecerá del otro lado del Atlántico. Habrá quizá un Tucídides en Boston, un Jenofonte en Nueva York y, con el tiempo, un Virgilio en México y un Newton en Perú. Finalmente, algún viajero de Lima visitará Inglaterra y describirá las ruinas de San Pablo como las de Baalbec o Palmira”<sup>2</sup>. Los grabados que publicó John A. Mitchell en 1889 parecen ilustrar ese sentimiento de pérdida venidera, sólo hay que detenerse un instante para observar la potencia de la imagen

---

<sup>2</sup> Cfr. el original “The next Augustian age will dawn on the other side of the Atlantic. There will, perhaps, be a Thucydides at Boston, a Xenophon at New York, and, in time, a Virgil in Mexico, and a Newton at Peru. At last, some curious traveller from Lima will visit England and give a description of the ruins of St. Paul’s, like the editions of Balbec and Palmyra”. Citado por Christopher Woodward en “Scenes from the Future”, en *Visions of Ruin. Architectural Fantasies and Designs from Garden Follies*, The Soane Gallery, junio 1999, Nottigham 1999, p. 16. Traducción nuestra.

del puente de Brooklyn derruido en un futuro incierto<sup>3</sup> [1]. Cabría preguntarse si acaso no se comportan exactamente escritores y los realizadores de cine contemporáneos cuando inventan futuros escenarios postapocalípticos como Rom (Roma) o Jorslén (Jerusalén) de la novela *Nightwings* (Alas nocturnas, Robert Silverberg, 1969); o la ciudad de Sidney y las emblemáticas cubiertas de la Opera House de Utzon destrozadas en el film *Mad Max III* (George Miller, 1985).

Los componentes iconográficos de las ilustraciones que Joseph Gandy (1771-1843) pintaba para el arquitecto John Soane (1753-1887) no escapaban a esta idea y parecen prestados directamente de los lienzos de Claudio de Lorena o de los grabados de Piranesi. La luz que penetra en diagonal e ilumina de modo sesgado las colosales estancias produce ritmos expresivos de brillos y sombras en la sillería y la articulación muraria, con el significado añadido de que el ocaso diurno simboliza el declive la civilización. Así, no es de extrañar que Gandy imaginara las ruinas futuras del Banco de Inglaterra —construido entre 1788-1808 y demolido su interior en 1920—, e incluso que el mismo Soane fantaseara con la imagen del destino decadente de su propia casa en tiempos venideros<sup>4</sup>.

A partir de 1850 el radical proceso de industrialización que ocupa sobre todo Europa y América del Norte, pero también algunas regiones de Asia, como Japón, comienza a mostrar indicios de las profundas alteraciones que provocará en la cada vez más extendida sociedad urbana. Mantener las cotas de producción en las fábricas y los beneficios que reporta ésta a sus dueños, implica la existencia de unas condiciones laborales en régimen de cuasi-esclavitud tal y como son reveladas por Charles Dickens en el Londres victoriano de *David Copperfield* (1850) o la percepción que tuvo Friedrich Engels al tomar contacto con las factorías de Manchester por aquellos mismos años, Londres o Liverpool constituyen el prototipo de ciudades con un desarrollo descontrolado por el virus de la mecanización. Con todo, hay voces que comienzan a intuir en el avance tecnológico una amenaza, ¿cómo, si no, explicar la ciega rabia mecanoclasta del movimiento *luddista*?

Por otra parte, y como predijo Malthus, al aumentar la demografía urbana en progresión geométrica causada en parte por el flujo migratorio masivo campo-ciudad, se produjeron en consecuencia dos efectos, el primero, la construcción de asentamientos aglomerados en torno a

---

<sup>3</sup> El libro escrito e ilustrado por J.A. Mitchell en 1889, *The Last American*, es una interesante y divertida crónica de Khan-Li, un imaginario explorador que, en un futuro dominado por los persas, viaja a una costa este norteamericana que se encuentra devastada y sin habitantes, por lo que solamente se pueden hacer conjeturas en cuanto a la vida cotidiana de los antiguos estadounidenses. Cfr. MITCHELL, J.A., *The Last American. A fragment from the journal of Khan-li, Prince of Dimph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, Frederick A. Stokes, Nueva York 1889.

<sup>4</sup> DOREY, Helen, “Introduction to *Crude Hints*”, en *Visions of Ruin, Op. cit.*, p. 53. “*Crude Hints Towards a History of My House*, escrito por Soane entre agosto y septiembre de 1812 debe ser seguramente uno de los documentos más extraños en la historia de la arquitectura inglesa. En él Soane, en el papel de un anticuario, imagina su casa como una ruina futura que es inspeccionada por visitantes que especulan sobre su origen y función”. Traducción nuestra.

las ciudades industriales, barrios periféricos que carecían de equipamientos mínimos; el segundo, que debido a una mayor producción motivada por una mayor mano de obra, aparece el fenómeno de polución atmosférica que incide y afecta mucho más en aquellos sectores obreros y marginales que se convirtieron en colonias insalubres.

Demos un pequeño salto geográfico. París está en pleno proceso de una evolución urbana que se hará paradigma de la incipiente racionalidad moderna. No en vano, también es a mediados de siglo cuando se establecen los patrones generales de la vida cotidiana moderna; causados, en parte, por los grandes movimientos de población fruto de la violenta remodelación de la ciudad en las décadas de los años cincuenta y setenta del siglo XIX, encargadas por Napoleón III al barón Haussmann. El ciudadano preindustrial no apreciaba grandes cambios en la configuración urbana donde se desarrollaba su cotidianeidad —en la medida que no fuera causada por una gran catástrofe, como el gigantesco incendio que asoló Londres en 1666—, es decir, que el transcurso de la narración vital de una ciudad no discurría, en modo alguno, en paralelo al relato biológico de sus habitantes.

Sin embargo, con la aparición de los bulevares, los pasajes y galerías, las grandes avenidas, las estaciones de ferrocarril, en definitiva, con todas las novedades en cuanto a la forma de expresión arquitectónica se aprecia una nueva interacción inédita del sujeto con el espacio urbano: el modo de entender la vida pública a través del, paradójicamente, movimiento impersonal de las masas en las calles, en el exterior de las casas. Manet en 1862 retrata en *Música en las Tullerías*, llamado a establecerse como el paradigma del bullicio y del ser moderno; en ese sentido, el impresionismo es la forma narrativa que canta las gestas de la ciudad moderna y Charles Baudelaire es su abanderado. Es imposible comprender la modernidad del impresionismo en su plenitud si se obvia la importancia de la ciudad, a fuerza de aparecer unidos, *urbano* se hará sinónimo de *moderno*.

Se ha especulado mucho sobre el peso específico de la luz natural en los efectos cromáticos de la pintura impresionista y también, del avance que supuso el uso de formatos pequeños que les permitían salir al exterior del estudio. Pero la salida al exterior también está relacionada con la incidencia de la luz artificial, por ejemplo, en la apariencia final de algunos cuadros de interiores de Manet o de Degas; por otra parte, la aparición de una nueva vida nocturna más segura, habitable y habitada —gracias a los progresos técnicos del alumbrado mediante gas (en París, hacia la década de 1820) y después, con electricidad— funda un nuevo tiempo de vivencias en el espacio moderno. La posibilidad de ver y ser visto, en cualquier momento, enlaza con la necesidad de relatar los grandes cambios que se están haciendo manifiestos durante el transcurrir de la vida de una persona. *Fiat lux et lux facta est*.

Otro de los efectos distorsionadores en la trama y percepción urbanas se debe a la fuerte influencia ocasionada por la aparición del cinematógrafo, convertido en un elemento mutágeno. Desde 1895, y probablemente hasta la actualidad, en el año de la primera proyección comercial

cinematográfica en el Salón Indien de París, se produce una fuerte tensión entre los códigos de representación habidos hasta el momento y los que augura el incipiente medio. La visión de la imagen en movimiento plantea problemas perceptivos y estéticos inéditos que tardarán en solucionarse. Por esta razón, es más que probable que el dilema con el que se encontraron los Lumière a la hora de filmar una situación por primera vez fuera algo similar a esto: ¿ofrecer imágenes bucólicas de campos en flor o, por el contrario, presentar aquello que es el *flujo* de la vida cotidiana para que quien lo vea se sienta identificado? El cinematógrafo es el espejo de la ciudad y, por ello, un fenómeno puramente urbano. No en vano, las primeras cintas de los pioneros filmadores están plagadas de “salidas de fábricas” y “llegadas de tren”, por lo que constituyen un inmediato fresco de la sociedad industrial de la época.

Más tarde, y en otro orden de cosas, una de las aportaciones primordiales del cubismo a la pintura fue la desaparición del punto de vista único, heredado de la perspectiva monofocal renacentista, que había ocupado un papel preeminente y sin interrupciones durante más de cuatrocientos años. ¿Cómo afecta esta consecuencia a la visión de la ciudad? El cubismo emplaza un enfoque inédito ante los ojos del espectador, mediante el descoyuntamiento de la realidad urbana; obras como *Champs de Mars. La Tour rouge* (1911) de Robert Delaunay participan de ese aspecto cristalino y facetado que traen consigo la ruptura total con respecto al pasado. Otras obras se apropian de los gestos tipográficos de la publicidad que ya comienzan a hacerse omnipresentes en las calles.

Asimismo, la manera de analizar y comprender la realidad del cubismo se pone en paralelo con la velocidad de transformación de la metrópoli (lo que el arquitecto y ensayista Paul Virilio bautizará como *dromoscopia*): se actualiza la configuración de los edificios, con un aumento significativo de la altura; la tendencia hacia el caos circulatorio de los transportes urbanos primitivos con la paulatina desaparición de los animales de tiro; la renovación del aspecto de la ciudad con los materiales procedentes de la arquitectura industrial —como el hierro y el acero—, y, por último, con el alarde de formas cada vez más arriesgadas que emprenden un alejamiento (de modo tímido, eso sí) del extremo clásico.

La dromoscopia y la multiplicación de las perspectivas callejeras nos permiten enlazar con la visión que de la realidad tiene el futurismo. El texto escrito por F.T. Marinetti, *Fundación y Manifiesto del futurismo* (publicado en *Fígaro* el 20 de febrero de 1909), cuestiona las dimensiones reducidas del espacio urbano premoderno, que no son aptas para los autos, y enaltece la velocidad como factor supremo del que surgirá la nueva estética y el amor hacia lo mecánico, así engrandece la *dromofilia* con la celeberrima frase “*un’automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia*”.

En aquel contexto, la actual idea de *futuro* entendida como la sucesión de hallazgos científicos y la progresión tecnológica parece estar cada vez más asentada, pero aún se pueden verificar dos percepciones heredadas de las postrimerías del siglo XIX y que conforman un



amplio arco diferencial que abarca de la *visión entusiasta científico-positivista* de las novelas de Jules Verne (1828-1905) a la *expresión paranoico-desconfiada* que esgrime Herbert G. Wells (1866-1946). Sin embargo, el adjetivo *futurista* del arte hace hincapié al definir unas trazas muy específicas tanto estilísticas —encarnadas en la “iconografía del metal”— como ideológicas —en su virulento protofascismo—. Por otra parte, la fe ciega en el futuro gracias a la tecnología y la emoción irracional hacia la celebración de la guerra, así como el abandono de la tradición artística y la “pérdida de respeto” al pasado conducen, en consecuencia, a la iconoclastia y al maquinismo enfervorizado, y de ahí a tomar una postura radical frente a la naturaleza y los valores humanos. De Micheli detecta este problema en el núcleo del futurismo cuando escribe: “El error profundo del futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica ... Pero la dirección general del movimiento fue otra; fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre”<sup>5</sup>.

De aquella postura desafiante a la ulterior proyección de ciudades colosales y desafiantes —deshumanizadas— no hay más que un paso: el paradigma lo constituye la expresión gráfica arquitectónica de Antonio Sant’Elia quien, pese a partir inicialmente de presupuestos ideológico-formales próximos a Otto Wagner y Gustav Klimt, alcanza enfoques radicalmente opuestos en el *Manifiesto de la arquitectura futurista* en 1914. Porque ¿acaso hay algún lugar previsto en las aéreas aglomeraciones urbanas futuristas para el espacio natural? No, pues ya albergan en potencia las premisas del porvenir megalopolitano. De igual modo que la naturaleza primera del futurismo es la belicosidad, la arquitectura futurista *combate* la tradición constructiva con “la belleza novedosa del cemento y del hierro”<sup>6</sup> y desprecia “toda la pseudo-arquitectura de vanguardia, austríaca, húngara, alemana y norteamericana”<sup>7</sup>.

No obstante, la guerra de 1914 arranca de raíz cualquier plan de desarrollo pacífico. Movimientos migratorios en masa se efectúan hacia los países neutrales, principalmente Estados Unidos y Suiza que, ajenos a la contienda, están creciendo económicamente y serán la matriz de Dadá. Pero también hay otros acontecimientos que se solapan y coinciden con el período bélico, como el estallido de la Revolución soviética de 1917 y su contrapartida estética.

En 1916, Dadá es la culminación de las reuniones en el Cabaret Voltaire de Zurich, organizadas por un elenco heterogéneo de intelectuales y refugiados como Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck o Hugo Ball. Aunque el *Manifiesto Dadá* será publicado en 1918 y habrá también un camino bifurcado entre dadaístas alemanes y neoyorquinos, merece la pena detenerse un momento en la particularidad de este movimiento

---

<sup>5</sup> DE MICHELI, Mario, “Capítulo 8. Contradicciones del futurismo”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), Alianza, Madrid 1985 (4ª reimpr., 1ª ed. 1979), pp. 241-242.

<sup>6</sup> “Manifeto dell’architettura futurista”, en el catálogo *Antonio Sant’Elia*, Villa Comunale dell’Olmo, Como 1962, p. 125. Traducción nuestra.

<sup>7</sup> *Ibid.*

con respecto a los anteriores: la singular noción de Dadá, su sentimiento antimoderno debe ser leído en *clave cínica* como reacción a la brutalidad moderna de la Primera Guerra Mundial, puesto que para Antístenes, el fundador de la escuela cínica, *la civilización era la fuente de todos los males*. El propio Tzara declara en este fragmento que

hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiriría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; *el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje*, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos<sup>8</sup>.

Habida cuenta de este enfoque, podemos comprender la singularidad que destilan las *Merzbau* de Kurt Schwitters, que se configuran como uno de los primeros híbridos vanguardistas entre la edificación y la escultura, en definitiva, una paraarquitectura ajena a la propia arquitectura. Así, alejado de las premisas arquitectónicas normales, Schwitters construye con material de desecho sus *Merzbau*, lo que resulta como desenlace una interesante amalgama de estratos y espolones dislocados, exenta de una estructura definida, similares formalmente a los fotomontajes de John Heartfield o George Grosz [2]. El alcance de *Merz* ha sido reciclado por el arquitecto y teórico, fundador de OMA (Office for Metropolitan Architecture), Rem Koolhaas quien no duda en enlazarla, con cierto sentido del humor, a su concepto de *Ciudad Genérica*: “La ironía es que en este sentido la Ciudad Genérica está en el punto más alto de lo subversivo y lo ideológico; eleva la mediocridad a su máximo nivel; es como una *Merzbau* de Kurt Schwitters construida a la escala de una ciudad: la Ciudad Genérica es una *Merzciudad*”<sup>9</sup>.

Desde otra óptica geográfica, la Revolución Rusa acabó de manera radical con el abuso de poder que habían ostentado los zares desde el siglo XVI en un territorio eminentemente rural. La Revolución trajo consigo una nueva manera de entender la arquitectura, en primer lugar, convirtiéndola en un signo del poder del pueblo contrapuesto al de los zares; en segundo lugar, por la eliminación de la categoría arquitectónica eclesiástica y la metamorfosis de la arquitectura áulica en el enunciado de un orden antes desconocido, el gobierno del pueblo a través de los soviets. Así pues, la expansión de lo nuevo fomenta romper las ataduras con todo lo que recuerde al sistema monárquico zarista, en indudable analogía a lo sucedido en Francia

---

<sup>8</sup> De Micheli cita a Tzara en una entrevista que le hicieron para una radio francesa en 1950. Cfr. DE MICHELI, Mario, “Capítulo 5. La negación dadaísta”, en *Op. cit.*, p. 151. El subrayado es nuestro.

<sup>9</sup> KOOLHAAS, Rem, “The Generic City”, en WEIBEL, Peter (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, Neu Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; ZKM Center for Media Art, Karlsruhe; The MIT Press, Cambridge, Karlsruhe 2001, p. 327. Traducción nuestra.

con la superación del barroquismo del Antiguo Régimen. Ello permite, aunque en algunos casos tengan tendencias distintas, la convivencia de los hallazgos formales de los proyectos de Vladimir Tatlin con los de El Lissitzky y su mentor, Kazemir Malevitch, herederos de cierta magnitud formal del futurismo, pero situados ideológicamente en su polo opuesto. Los *estribanubes*, los *architektones* o el *Monumento a la III Internacional* son producto de una radical revisión de la imagen arquitectónica que, desafortunadamente en apenas dos décadas, terminará con la implantación de la estética del realismo socialista. Boris Iofan y su *Pabellón soviético* para la Exposición Universal de 1937 son la muestra del insondable abismo existente entre ambas tendencias y, paradójicamente, la inquietante similitud con la arquitectura nazi del *Pabellón alemán* de Albert Speer [3].

### **Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos, o el cuerpo en el espacio construido**

Después de la Segunda Guerra Mundial comienza una insistente reflexión sobre las características del cuerpo, no en vano el régimen nazi utiliza la imagen corporal como sistema de propaganda, a través de los neoclásicos y vigorosos cuerpos de la raza aria. En contraposición, el cuerpo de los judíos, tras la entrada de los aliados en los campos de concentración y exterminio alemanes, se había alejado del aspecto humano, pues los nazis se habían encargado de someter y transferir sus mecanismos de control sobre la carne produciendo efectos anatomopolíticos: así los *cadáveres vivos* y los muertos compartían la misma apariencia del artaudiano *corps sans organs*. La fría redistribución de esos cuerpos en trenes, barracones, cámaras y fosas comunes se documenta en el formidable y doloroso documental de Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1955)<sup>10</sup>. No es de extrañar, pues, la profusión de imágenes desgarradas, en sentido literal, que recorre Europa en los poemas de Primo Levi (1919-1987), los dibujos de Wladyslaw Siwek (1907-1983) o Włodzimierz Siwierski (1905-1984), amén de las demostraciones expresionistas de Jean Dubuffet o el grupo CoBra<sup>11</sup>.

Así pues, con respecto al espacio, parece haber un proceso metonímico, en cuanto que se transfieren los caracteres biológicos a la arquitectura y viceversa, dada la contigüidad de los elementos. Puesto que el fin último de la arquitectura sería la habitabilidad, se confieren características humanas, animales y vegetales a la estructura de proyectos constructivos. En sentido contrario, y como se podrá comprobar, comienza a adquirir suma importancia el comportamiento estético del sujeto en determinado lugar, como si el espacio circundante transmitiera una serie de emociones o situaciones que alteraran sus movimientos hacia un

---

<sup>10</sup> El documental de Resnais hace referencia al Nacht und Nebel Erlass (Decreto Noche y Niebla, 1941) por el que el Tercer Reich autorizaba las desapariciones de cualquier opositor al régimen sin dejar ningún rastro y sin ninguna justificación previa.

<sup>11</sup> BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid 2004.

aspecto ciertamente teatral o, si se prefiere, performativo. En este sentido, Gordon Matta-Clark (1943-1978), a pesar de su corta vida fue, sin duda, uno de los artistas más interesantes de su época y de los que continúa influyendo dentro del panorama del arte contemporáneo. Se ha convertido en un referente básico para comprender a artistas de generaciones posteriores cuyos trabajos reavivan el germen de la poética arquitectónica y continúan reflexionando sobre programas esbozados por el neoyorquino. Antes de acometer su estudio como figura inspiradora, habría de tomarse en cuenta el marco donde surge la figura de Matta-Clark en tanto que producto cultural.

Como se ha mencionado antes, tras la Segunda Guerra Mundial, se extiende rápida y poderosamente por el mundo occidental el uso de la subjetividad del individuo que se traduce o traslada al plano pictórico mediante el gesto violento en el lienzo; este hecho conducirá a la vertiginosa sucesión de los distintos métodos de la pintura en acción al pasar del expresionismo abstracto a la abstracción postpictórica. Una mayor interrelación del artista con el espacio físico de la obra deviene directamente en la utilización del cuerpo como instrumento o como obra definitiva en el espacio. Esta idea fue manejada con astucia por los componentes del grupo japonés Gutai antes de que Michel Tapié les convenciera de lo “informalista” de sus propuestas<sup>12</sup>. Las incursiones espaciales de Saburô Murakami (1925-1996) en su performance representada en la Exposición del Grupo Gutai, llevada a cabo en 1955, a través de la serie de umbrales de paredes de papel superpuestas proponen un interesante avance —en este caso corporal— en el espacialismo de Lucio Fontana al tiempo que una metáfora de los ritos de paso con evidentes reminiscencias del feroz armisticio motivado por la bomba atómica [4]. (A modo de inciso, hemos de señalar que en muchas ocasiones se ha traducido *gutai* como ‘concreción’, no obstante, la significación conjunta de los dos ideogramas que componen el nombre (具 体, “gu-tai”) está mucho más próxima a las de ‘cuerpo como herramienta’ o ‘cuerpo-herramienta’. De ello debemos inferir que, en el momento de constitución de la asociación artística, ya existía la premisa y la intención de usar el cuerpo humano como una condición básica del acto creativo. Esto encaja mucho más con las ideas del *Manifiesto Gutai* —publicado en diciembre de 1956 en la revista de arte *Geijutsu Shincho*— donde se afirma que “nuestro grupo no impone restricciones artísticas a sus miembros, les deja hacer uso extensivo de su creatividad. Por ejemplo, muchos experimentos diferentes se han llevado a cabo con una extraordinaria actividad como sentir el arte con todo el cuerpo”<sup>13</sup>).

Lo que se podrían denominar sin ningún temor como *protocolos de invasión del espacio*, con el sentido de intentar la propagación de la esfera artística más allá de lo expuesto en el museo o la galería, se diversificaron en distintos actos representativos como lo fueron los

---

<sup>12</sup> TAPIÉ, Michel y TÔRE, Haga, *Continuité et avant-garde au Japon*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turín, 1961.

<sup>13</sup> El texto íntegro del *Manifiesto Gutai* se puede leer en inglés en la página web del Museo de Arte e Historia de la Ciudad de Ashiya. Traducción nuestra.

happening, las performance y otro tipo de acciones que, a su vez, se reproducían en espacios definidos. La localización era (y sigue siendo) tan importante como el proceso y los actos creativos que se llevan a cabo en él, pues los cuerpos —inertes o activos— que se ubican en un espacio determinado lo dotan de un significado preciso. Entendida de manera inversa, una acción adquiere un sentido unilateral en determinado lugar y no otro, como ha quedado demostrado con los trabajos —por proponer una línea cronológica— de Joseph Beuys, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko o Santiago Sierra. De todo ello se desprende una necesaria relación biunívoca cuerpo-espacio que los liga intrínsecamente, ya que un espacio sin objetos que le proporcionen un marco de referencia carece de tamaño en términos absolutos y, por tanto, de *inteligibilidad*.

En 1958, coincidiendo con sus primeros *environments*, Allan Kaprow (1927-2006) se pensaba a sí mismo como un heredero de Jackson Pollock. Su reflexión no era sólo por el vínculo de la acción creativa en un momento irrepetible (inmortalizado en las fotografías de Hans Namuth y que tanto influirían en Kaprow) sino también por la importancia que otorgaba al lugar, la conversión del espacio en un microcosmos con sus propias reglas (las del arte), por esta razón, para Kaprow ya no era tan vital el *cómo* sino el *dónde*:

Pollock, tal y como yo lo veo, nos dejó en el punto donde debíamos llegar a preocuparnos, e incluso deslumbrarnos, por el espacio y los objetos de la vida cotidiana, o nuestros cuerpos, ropas, habitaciones y, si fuera necesario, la inmensidad de la calle 42. No satisfechos con la insinuación a través de la pintura de nuestros otros sentidos, utilizaremos las sustancias específicas de la vista, sonido, movimientos, personas, olores y tacto<sup>14</sup>.

Es interesante subrayar la eficacia imaginaria que poseen frases como “la inmensidad de la calle 42” o “las sustancias específicas de la vista, sonido, movimientos...” pues en ellas subyace la naturaleza del *environment*, el medio ambiente o hábitat artístico. La ciudad equivale a un filón de donde extraer aquellas “sustancias específicas”, es decir, una serie de categorías tomadas del medio urbano para satisfacer la nueva forma de expresar y criticar el proceso artístico.

A partir de la década de los años sesenta irrumpe con fuerza en la escena artística (cada vez más internacionalizada) la preocupación por las cuestiones vinculadas a dos aspectos de un mismo problema: la *variante activo-procesual* (ramificada principalmente en el procedimiento

---

<sup>14</sup> Cfr. el original: “Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with the *suggestion* through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch”. Allan Kaprow citado por Rochelle Steiner en “Spaces for Wonder”, *Wonderland*, The Saint Louis Art Museum, 1 julio - 24 septiembre de 2000, Distributed Art Publishers, Nueva York 2000, p. 29. La referencia del texto de A. Kaprow es “The Legacy of Jackson Pollock”, *ARTnews*, octubre 1958, p. 56. Traducción nuestra.

creativo, los objetos cinéticos o la imagen en movimiento); y la *variante corporal* (enunciada mediante el cuerpo del artista o de otros, las posibilidades expresivas de los fragmentos corporales, la utilización del dolor y la punición, u otros procedimientos que hacen tangible al ser vivo).

Vito Acconci (Nueva York, 1940) sería un formidable ejemplo de transición entre la dimensión corporal y la construida. Pese a recibir una formación académica en la rama de la literatura y dedicarse en sus primeros años a escribir poesía, pronto pasó a desarrollar una carrera artística en la que primaba la performance, derivada de una especie de poesía visual. De ahí pasó a construir unas arquitecturas autoenderezables que permitían al “habitante” formar parte de su estructura tectónica. No obstante, y a pesar de la implicación irónica e incluso sarcástica en sus trabajos, fundó el Vito Acconci Studio a finales de los años ochenta, donde se puede contemplar la absoluta y límpida coherencia y seriedad de sus proyectos arquitectónicos; uno de los recursos más utilizados en el Acconci Studio es el de la “superficie autosustentante” que permite transformar la piel del edificio en elementos tectónicos y viceversa mediante la inclusión de entrantes y salientes en la misma. Dentro del mismo contexto espacial y sociocultural debemos incluir al menos dos nombres más, Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) y Dan Graham (Urbana, Illinois, 1942), ambos han manifestado un abierto interés por el comportamiento del sujeto en tanto que cuerpo sujeto a una serie de condiciones mediadas por el espacio circundante —algo de lo que se aprovechará muy certeramente, como se verá, Olafur Eliasson con sus *surroundings*—, como los claustrofóbicos pasillos de Nauman o las inquietantes casas transparentes tomadas de la clase media típica estadounidense de Graham.

En este punto queremos llamar la atención de una especie de *inconsciente arquitectónico* que comunicaría la categoría del cuerpo con la del espacio, pero que no ha quedado todavía bien definido. Una referencia a dicho inconsciente es el sugestivo título de la exposición conjunta de James Casebere y Glen Seator, *The Architectural Unconscious*, sin embargo, el comisario Adam Weinberg no desarrolla la idea, limitándose a apuntar las maniobras de los artífices para mostrar una imagen arquitectónica: “Esta exhibición aúna el trabajo de dos artistas, James Casebere and Glen Seator, quienes tienen diferentes pero complementarias nociones sobre la arquitectura: arquitectura como escultura, arquitectura como lugar y arquitectura como imagen. En las obras manipulan de tal modo el vocabulario de la arquitectura que obligan a una reconsideración de la misma en tanto que aspecto superficial”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cfr. el original: “This exhibition brings together the work of two artists, James Casebere and Glen Seator, who have different but complementary concerns with architecture: architecture as sculpture, architecture as site, and architecture as image. In the works, those artists manipulate the vocabularies of architecture to compel a reconsideration of architecture as surface appearance”. WEINBERG, Adam D., “The Architectural Unconscious”, en *The Architectural Unconscious*, Addison Gallery of American Art Philips Academy, Andover Massachusetts (22 abril – 31 julio 2000), Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania (5 mayo – 29 julio 2001), Addison Gallery Philips Academy, Massachusetts 2000, p. 9. Traducción nuestra.

El crítico Fernando Castro entreabre el umbral de este concepto en un artículo sobre el trabajo de Matta-Clark; afirma enigmáticamente que “la superficie cortada revelaba el proceso autobiográfico de la realización, pero también abría una suerte de inconsciente arquitectónico, lo otro del espacio que habitamos”<sup>16</sup>. ¿Qué es, por tanto, lo otro del espacio que habitamos? ¿Acaso es un espacio onírico, virtual, ficticio? Sería interesante desarrollar esas ideas desde el punto de vista psicoanalítico, pero no poseemos ni el utillaje ni el espacio necesario. Pese a ello, es posible ver en este inconsciente arquitectónico una suerte de obsesión por lo construido; parece ser fruto —aunque no sólo— del avance de la extensión de la superficie urbana. Ya no existen los modelos tomados de la naturaleza o del paisaje (con todas las connotaciones artificiales que ya arrastraba esta noción) en la medida de que las imágenes ya no son inmediatas, hay que realizar el “esfuerzo” de volver al campo, los desiertos, las selvas. Siguiendo un camino inverso, la ciudad está ahí, es con lo que los artistas tropiezan a cada paso. El hábitat urbano, pues, se ha erigido en una de las fuentes iconográficas primordiales de la estética contemporánea.

Una vez llegados a esta cuestión, se puede proseguir con el análisis de los trabajos de Matta-Clark<sup>17</sup>, quien representa el lazo de unión y, simultáneamente, el enfrentamiento dialéctico entre las figuras del artista-genio y del artista-productor. En su labor y su conducta todavía se expresa esa atracción y repulsión entre ambas, también se aúna la biografía del artista con una producción considerable y un final trágico y, al mismo tiempo, la diversificación de una obra donde se borran los límites entre arte y vida cotidiana en múltiples ocasiones.

Gordon Matta-Clark sería el último vástago del linaje “heroico” del arte norteamericano iniciado por el visible e involuntario liderazgo de Jackson Pollock. Al igual que él, las vías abiertas por el neoyorquino inspiraron nuevas líneas de investigación formal, en cuanto al entendimiento de la arquitectura y su espacio adherido —ambos espacios, público y privado— como también a la difuminación y contaminación del arte con otros entornos. Muchos artistas se podrían reclamar herederos de su concepción, su procedimiento o sus imágenes, dentro de las afinidades *matta-clarkianas* se localizan los trabajos de artistas como Gregor Schneider, Isidro Blasco o Hans Schabus, pero también los de George Rousse, Carlos Bunga y Pierre Huyghe, e incluso de los arquitectos Rem Koolhaas o Frank Gehry.

---

<sup>16</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Matta-Clark, retrato del artista demoleedor”, en *ABCD*, 9 de julio de 2006.

<sup>17</sup> Dado que su obra está ampliamente estudiada y no es éste el marco de una monografía, para un mayor conocimiento, remitimos a la bibliografía de la que recomendamos leer: *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 8 de mayo – 18 de agosto 1985; *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia 1993; CORBEIRA, Dario (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2000; LEE, Pamela M., *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 1999; CROW, Thomas, KRAVAGNA, Christian, DISERENS, Corinne (eds.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, Londres 2003; *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006.

En la corta biografía de Matta-Clark inciden dos circunstancias que creemos fundamentales para comprender ciertos aspectos de su creación. En primer lugar, ser hijo del surrealista Roberto Matta Echaurren (1911-2002) y, al mismo tiempo, ahijado de Marcel Duchamp. Es bien conocida la fuerte personalidad y la agitada vida de su padre en los primeros años en Estados Unidos, esto, sin duda, debió marcar y atraer también al joven Gordon<sup>18</sup>; pero parece probable que la influencia paterna estuviera también ligada a su imperativo, pues mientras Matta padre ejerció como arquitecto trabajando en el estudio de Le Corbusier hacia los años treinta, Matta-Clark ni siquiera llegó a ejercer como tal. Sin embargo, este hecho no obsta para que toda la obra esté impregnada de su personal comprensión del universo arquitectónico. Una somera lectura psicoanalítica de la percepción matta-clarkiana vendría a decir, tal vez, que la confrontación que mantenía contra esta práctica era un modo de emanciparse de la influencia del orden paterno. En otras palabras, ¿habría en la mente de Matta-Clark una equivalencia entre el Edipo real (su padre) y un otro Edipo imaginario (pero al mismo tiempo, bien tangible: la arquitectura)?<sup>19</sup> Sea como fuere, en los numerosos textos que dejó Matta-Clark no hemos encontrado prueba alguna de valoración negativa ni del trabajo de Roberto Matta, ni de su figura como padre, pese a que mantenían una relación fría y algo distante.

La otra circunstancia fue la prematura muerte de su hermano gemelo Batan (John Sebastian), pintor, como su padre<sup>20</sup>. Batan se suicidó en 1977, lanzándose por la ventana del estudio de Gordon un año antes de que el propio Matta-Clark muriera víctima de un cáncer de páncreas; desde el punto de vista artístico, hemos de suponer que este acontecimiento debió de afectarle, pues ello supuso la reincidencia de algunas premisas como, por ejemplo, la exposición de las estructuras constructivas, visible en los trabajos de la galería de Greene Street. Así, el matiz diferenciador de *Descending steps for Batan* (1977) estriba en la transformación en un acto análogo al de penitencia cristiana convertido ahora en una performance catárquica mediante el movimiento penoso y repetitivo de excavar la tierra; e incluso se infiere una interpretación simbólica de dicha acción, ya que Matta-Clark semeja una especie de Dante solitario que volviera a descender a los infiernos [5].

---

<sup>18</sup> Friedemann Malsch se refiere a esta cuestión en los siguientes términos: “Les Levine desconoce pues, el significado de la obra de Matta-Clark cuando psicologizando le echa en cara que se ocupara del ‘abandono’ porque él mismo se había sentido abandonado por su padre”. MALSCH, Friedemann, “Gordon Matta-Clark”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia 1993, p. 40.

<sup>19</sup> Spyros Papapetros también arguye que estudiar arquitectura fue más una obligación hacia su padre que una elección propia. Cfr. PAPAPETROS, Spyros, “Oedipal and Edible: Roberto Matta Echaurren and Gordon Matta-Clark”, en *Gordon Matta-Clark: “You are the measure”*, Whitney Museum of American Art, 22 de febrero – 3 de junio 2007, Yale University Press, Connecticut – Whitney Museum of American Art, Nueva York 2007, pp. 71-82.

<sup>20</sup> Apenas hay referencias escritas o documentación visual publicada sobre John Sebastian Matta (1943-1977). Las pocas imágenes que hemos visto son de lienzos muy similares formalmente a los trabajos de su padre.



Con estas premisas en mente, se puede comenzar el análisis de algunos aspectos de su obra. Tras haberse educado en Estados Unidos con su madre y haber pasado algunos cortos períodos vacacionales en Chile junto a la familia de su padre, se matricula en la escuela de arquitectura en la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York) no sin cierto enfrentamiento con su padre, pues parece ser que Matta-Clark quería haber estudiado literatura, y de hecho, estuvo matriculado en la Universidad de La Sorbona durante el curso 1963-1964, dedicándose a la poesía y huyendo de la rutina de Cornell<sup>21</sup>.

El año 1969 marca un importante punto de inflexión, puesto que obtiene el título de arquitecto y, al mismo tiempo, inicia la relación profesional con el mundo artístico. Dado que en Cornell se celebró la exposición *Earth Art*, tuvo la oportunidad de trabajar como asistente de dos artistas ya reconocidos en aquella época, como eran Dennis Oppenheim (a quien ayudó en *Beebe Lake Ice Cut* y *Gallery Transplant*) y Robert Smithson (asistencia en *Mirror/Salt Pieces*). Asimismo, trabó relación con otros personajes de la escena neoyorquina que compartían en aquel momento la misma necesidad de situarse fuera del circuito expositivo de las galerías, como podían ser Vito Acconci o Dan Graham.

En sus primeros años como artista, concretamente hasta el año 1971, Matta-Clark no mantiene una preferencia por un tipo de manifestación específica, pues indistintamente ejecuta dibujos, *Architectural addition to an ideal landscape*, (1970-1971), representa performances como *Clockshower* (1971) —filmadas al mismo tiempo—, o monta instalaciones muy cercanas al radio de influencia del arte povera como en *Garbagewall and Rosebush* (1970) con material de desecho, o *Walls paper* (1972) donde sus fotografías se revelan en la tosquedad del papel de periódico. En fin, en todas estas obras hay un matiz arquitectónico que siempre está omnipresente: “walls” (muros), “architectural” (arquitectónico) o “clockshower” (en un juego de palabras con *clocktower*, ‘torre del reloj’).

Pero por otra parte, aumenta su interés hacia lo que se podría denominar la “dimensión alquímica”, que es común entre la cocina y el arte. La apariencia y procedimiento culinarios de obras del estilo de *Photo fry* (1969) o *Incendiary wafers* (Galletas incendiarias, 1971) sientan las bases de un artificio que permite aunar la práctica artística al *modus vivendi*, lo que pocos meses después se constituirá como el mítico pseudo-restaurante-cooperativa artística *Food*, situado en la calle Prince, en el célebre barrio del SoHo de Nueva York.

Food fue un restaurante barato que, al mismo tiempo, estaba concebido como una célula autogestionada que permitía a artistas con pocos recursos trabajar discontinuamente como camareros o cocineros<sup>22</sup>. Food también se transformaba en sala de exposiciones, hecho que

---

<sup>21</sup> PAPAPETROS, S., *Op. cit.* “The only escape from Ithaca was a leave of absence from May 1963 until the fall 1964, during which period the young student went to stay with his father in Paris and study French literature at the Sorbonne”. p. 72.

<sup>22</sup> “Entre los artistas que era posible encontrar en Food estaba Robert Kushner, que atendía las mesas; Tina Girouard, que se encargaba de la caja; Lynn Umlauf y Michael Goldberg, que trabajaban como

solucionaba el problema de exhibición con una autopromoción y, además, tenía una importante función de crisol y de retícula social, puesto que a la plataforma laboral flexible se unía su faceta de sala alternativas a las galerías de Manhattan.

La resistencia de ciertos artistas a verse incluidos dentro del sistema galerístico no hace más que reflejar la convulsión sociopolítica que se vive en Estados Unidos en la barrera de los años setenta y que se percibe como un momento de cambio, de ruptura. No insistiremos en el carácter dinamizador de esta época histórica, pero baste decir que la situación crítica origina el incipiente rechazo al capitalismo global y, en Matta-Clark se perfila una conciencia muy precisa de dónde se hallan los cimientos materiales y simbólicos de éste.

Matta-Clark no fue pionero en identificar las estrechas y biunívocas relaciones simbólicas y de dependencia entre edificación y sistema económico, pues ya lo hizo antes que él, por ejemplo, Hans Haacke en *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System* (1971)<sup>23</sup> [6]. Sin embargo, es *Reality Properties, Fake Estates* (1973) lo que le permite reflexionar sobre la realidad de las modificaciones físicas de la arquitectura y, por consiguiente, la alteración de su carga simbólica. Ya el título *Reality Properties, Fake Estates*, es un juego de palabras: la noción en inglés *real estate* ('bien inmobiliario') suena igual que *real state* ('estado real'); por ello "fake estates" se podría traducir tanto 'fincas falsas' como 'estados de falsedad'. Las parcelas a las que se refiere son terrenos sobrantes de la planificación urbana que Matta-Clark compró al estado de Nueva York a razón de veinticinco dólares cada uno; estos espacios son inhabitables puesto que son inaccesibles y, en muchos casos, invisibles. Casi todos estos recortes se encontraban en el condado de Queens, una zona que, por aquel entonces, comenzaba a presentar los mismos signos que habían llevado a la degradación urbana a otras zonas como el Bronx o el Harlem: mayoría de población masificada y excluida de inmigrantes. La obra estaba compuesta también por una parte "documental": los registros de propiedad, las formas y medidas de las parcelas y, en su caso, las fotografías de los *lots*.

Con la compra de esos recortes, Matta-Clark manifestaba el absurdo del gasto inútil, las contradicciones internas del sistema mercantil y burocrático y, al mismo tiempo, liberaba metafóricamente —como si los hubiese *manumitido*— esos fragmentos de espacio. La acción liberadora conseguía romper los vínculos que constriñen o sujetan, pues

---

cocineros y servían el primer plato, *tagliatelle* verde". PINCUS-WITTEN, Robert, "Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo", en CORBEIRA, Darío (ed.), *op. cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> Es interesante observar cómo era una idea que ya llevaba tiempo flotando en el ambiente pues Hans Haacke, concibió su trabajo (que no llegó a exponerse en el Museo Guggenheim de Nueva York) sobre —en palabras de Walter Grasskamp— "el sistema de deliberada depauperación de barrios urbanos a través de la especulación inmobiliaria" titulado *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System* (Shapolsky y otros Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema de tiempo real, 1971). Cfr. GRASSKAMP, Walter, "Kassel, Nueva York, Colonia, Venecia" en el catálogo *Obra social*. Fundación Antoni Tàpies (21 junio – 3 septiembre 1995) Fundación Antoni Tàpies, Barcelona 1995, p. 283.

Al deshacer un edificio son muchos los aspectos de las condiciones sociales contra los que estoy manifestándome: ... por abrir un estado de cerramiento que ... prodiga cajas suburbanas y urbanas como contexto para asegurar un consumidor aislado y pasivo, un público virtualmente cautivo<sup>24</sup>.

El interés de Matta-Clark por el espacio alternativo y los “vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados”<sup>25</sup> se hará, como veremos, más insistente al formar el grupo *Anarchitecture* en el año 1974. Pese a que en 1971 ya había comenzado a realizar modificaciones en estancias mediante cortes, como en *Sauna*, es con las obras que ejecuta en edificios abandonados del Bronx, como *Bronx floors* (1972) con las que adquiere la experiencia necesaria para acometer los cortes precisos que culminarán en la famosa *Splitting* del año 1974 [7]. En aquel momento, la zona sur del condado del Bronx era una de las más deprimidas de Nueva York, con un elevado índice de criminalidad y de exclusión racial, así como un gran número de edificaciones sin apenas mantenimiento, lo que la había convertido literalmente en un gueto<sup>26</sup>.

Muchas viviendas se encontraban en estado ruinoso, motivo que Matta-Clark aprovecha para extraer fragmentos de suelo y paredes, o realizar incisiones para abrir vanos en lugares no precisados en la construcción original y puntos de vista inéditos y completamente nuevos. Si hubiera que clasificar en sentido estricto los *Bronx floor* formarían ready-mades, pero la fuente u origen de estos fragmentos es también susceptible de recibir un tratamiento estético, por lo que se podrían catalogar indudablemente como *ready-builts*.

En *Splitting* se establece un antes y un después en cuanto a las nociones de Matta-Clark sobre la arquitectura, pese a todo, en realidad no siempre hubo un ataque tan virulento hacia la institución, pues dos facetas se ajustaban dentro del proceder del artista: por un lado, la combativa (más violenta), patente en obras como *Window Blow out* (1973) o *Fake estates*, que constituyen una evidente contraofensiva hacia el sistema constructivo y el *establishment* de los arquitectos; por otro, la reflexiva, que se carga de significaciones de doble sentido y juegos geométricos como los de *Conical Intersect* (1975) o *Caribbean orange* (1978).

La relativa fragilidad que ofrece el sistema de construcción doméstica, muy extendido en Estados Unidos, del *balloon frame*<sup>27</sup>, permitió a Matta-Clark hacer sus primeras indagaciones

---

<sup>24</sup> “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall”, en *Gordon Matta-Clark* (2006), p. 57.

<sup>25</sup> Matta-Clark en una entrevista a Liza Bear en *Avalanche*, diciembre 1974, p. 34. *Ibid.* p. 166.

<sup>26</sup> Como anotación, surge alrededor de esta idea de marginalidad el mito heroico del Bronx y sus conflictos, que alimenta a los medios audiovisuales en ejemplos como *The Warriors* (1978), sobre las luchas de las bandas, *Beat Street* (1984) y el nacimiento de la cultura *hip-hop*, o *New Jack City* (1991), ambientada en los años ochenta y que trata sobre el auge y caída del narcotraficante ficticio, Nino Brown.

<sup>27</sup> La aparición del procedimiento constructivo *balloon frame* se remonta a mediados del siglo XIX, entre los años 1830 y 1860, como respuesta a la necesidad de absorber una población que había aumentado de modo espectacular con la llegada de nuevos colonos e inmigrantes a la costa Este; con este sistema se

mediante el corte de distintas partes de estancias, elementos estructurales y de paramento, con una simple sierra mecánica. Aunque existe una violencia implícita en el acto de Matta-Clark, no se puede argumentar contra él que sea una agresión indiscriminada —ni vandalismo—, como tampoco es un gesto automático, entendido en tanto que automatismo psíquico. El ataque se caracteriza por ser quirúrgico antes que fanático. No obstante, siempre hay otras interpretaciones, por aquellos años, a Rem Koolhaas todas esas acometidas al espacio le sugerían algo completamente impulsivo: “Estuve fascinado con Matta-Clark. Pensaba que hacía en el mundo real lo que Lucio Fontana con el lienzo. Al mismo tiempo, el más insólito y excitante aspecto de su trabajo era posiblemente el glamour de la violación. Ahora pienso también que su trabajo fue una temprana ilustración del poder de lo ausente, del vacío, de la eliminación, esto es, añadir y hacer. Nunca pensé sobre ello pero algunas de las ideas de la TGB [Biblioteca François Mitterrand], con los túneles perforados en el volumen del edificio, podrían ser una vuelta a sus maniobras”<sup>28</sup>. Con todo ello, Koolhaas estaba leyendo en la edificación el símbolo de una entidad femenina, que es asaltada y violada sistemáticamente, pero ¿por quién?

A pesar de que el propio Matta-Clark se refería a los cortes de *Splitting* como “actos de discreta violación”<sup>29</sup>, el artista le comentó a Liza Bear en una entrevista para *Avalanche*, poco después de realizar *Splitting*, que le parecía

muy divertido que tanta gente haya encontrado alusiones sexuales en lo que le hice al edificio de Humphrey Street cuando el proceso no tenía nada de ilusionista ... Supongo que hay un punto en el que la concentración de la gente se rompe y busca otra manera de mirar lo que está ocurriendo<sup>30</sup>.

Es posible que Matta-Clark hiciera ese comentario irónico para producir un efecto de ambigüedad, pero los movimientos de desmontaje de la fachada en la ejecución de *Splitting* o de *Bingo* (1974) recuerdan a las connotaciones sexuales mecánicas de la iconografía duchampiana del *Gran Vidrio*. ¿Acaso el artista no semeja una especie de molde málico, colgado con sus

---

podían edificar con un bajo coste viviendas de dos plantas que permitían satisfacer rápidamente la demanda de habitación. El *balloon frame* ha ido evolucionando hacia una variante, el *platform frame*, que se distingue de su predecesor por su mayor resistencia.

<sup>28</sup> Entrevista de John Rajchman a Rem Koolhaas: “I was fascinated by Matta-Clark. I thought he was doing to the real world what Lucio Fontana did to canvas. At the time, the most shocking, exciting aspect of his work was maybe the glamour of violation”. Cfr. RAJCHMAN, J., “Thinking Big” en *Artforum International*, noviembre 1994, p. 99. Nótese que aunque Koolhaas no emplea la palabra *rape* (‘violación’) en la frase “the glamour of violation” se puede entender con las mismas connotaciones sexuales pues funcionan casi como sinónimos. Traducción nuestra.

<sup>29</sup> “Sus extracciones o, como el propio artista las denominó, sus ‘actos de discreta violación’ ponían en evidencia los pilares, el suelo, los cimientos; el corte produce cierta complejidad y permite una rara percepción de la profundidad”. CASTRO FLÓREZ, Fernando, *op. cit.*

<sup>30</sup> “Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey”. Entrevista con Liza Bear, 21-25 de mayo de 1974, en *Gordon Matta-Clark* (2006) p. 172.

pertrechos de alpinismo e intentando acceder al interior de una “casada”, desnudándola a través del desvelamiento de su estructura?

La acción del corte posibilita la irrupción incontenible de la luz, lo que la convierte en un poderoso aliado no sólo como un enérgico factor expresivo sino como una herramienta intangible que permite modelar el vacío como si fuera algo físico. Es decir, al mismo tiempo que se proyecta la luz en las paredes opuestas a las seccionadas, se abren campos de visión inéditos. La meditada y precisa acción conduce a la percepción alterada, o la sorpresa, de lo que se ve a través de ellos: por ejemplo, el verde del jardín a través de una apertura angular del corte.

Los *tagli* de Lucio Fontana, tal y como recordaba Koolhaas, permiten ilustrar nuestro argumento: en tanto que productores del “espacialismo”, en ellos reside la fuerza expresiva de los lienzos rasgados de Fontana; de manera análoga, en los cortes de Matta-Clark está presente la energía que moldea a la arquitectura y le añade matices plásticos. La incisión, por tanto, origina así un trasvase de significaciones entre los distintos ámbitos que comunica, donde la más inmediata es la tensión entre el interior y el exterior, y la obvia correspondencia entre los espacios privado y público. La opinión del investigador Robert Holloway le hace inclinarse a que los cortes de Matta-Clark forman parte del proceso destructivo y estremecen su estructura pero sin llegar a producir su caída, puesto que “se detenían justo a un paso de realizar la entropía potencial contenida en un edificio; los cortes exploraban y mostraban la estructura, pero no permitían que la estructura sobrepasara el punto de irreversibilidad”<sup>31</sup>.

Tan interesante como la acción del corte, en tanto que principio conductor y aperturista de nuevos espacios, es para Matta-Clark la búsqueda de espacios autónomos y, hasta cierto punto, utópicos. La *anarquitectura* se convirtió en una de las inquietudes del artista durante su breve trayectoria profesional. Como se ha mencionado antes, en 1974 fundó el grupo *Anarchitecture* junto a Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum y Richard Landry, a quienes se les unían ocasionalmente Jeffrey Lew o Carol Goodden. Ya el concepto mismo de “anarquitectura” responde a un juego de palabras con el que se niega a la propia arquitectura (“an-arquitectura”) y, simultáneamente, muestra la faceta ideológica a través de la ausencia de jerarquía en la construcción del espacio (“anarquitectura”). La anarquitectura define, por tanto, un ente libre y desvinculado de la autoridad, así como de los fundamentos de gobierno que manejan a la arquitectura.

¿Pero dónde estaba el problema de la arquitectura? En 1929, en el número dos de la recién estrenada revista *Documents*, y poco antes de la brutal caída bursátil que arrastrará a medio mundo en sus consecuencias, Georges Bataille definió la arquitectura como “*la expresión misma del ser de las sociedades* ... Es bajo la forma de catedrales y palacios que la Iglesia o el

---

<sup>31</sup> Robert Holloway, “Matta-Clarking”, en *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, p. 219.

Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes. Es evidente que los monumentos inspiran un buen comportamiento social y muchas veces hasta un verdadero temor<sup>32</sup>. En este sentido, hay que destacar la perspicacia de Bataille al identificar tempranamente los ocultos enlaces que conectan la gran potencia simbólica de la arquitectura y su proporcional aptitud para presionar a los individuos, una interpretación radical que se encontrará latente en muchas páginas de Michel Foucault, como en la metáfora del panóptico, en *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* (1975)<sup>33</sup>.

La estudiosa de la obra de Matta-Clark, Corinne Diserens busca los puntos de anclaje entre el pensamiento de Bataille, el de Foucault y la obra del neoyorquino mediante el arsenal crítico de Denis Hollier, quien se pregunta sobre la naturaleza de la arquitectura: “¿Es la prisión entonces el nombre genérico para designar toda producción arquitectónica? ... ¿Es posible concebir una arquitectura que no inspire, como en Bataille, un buen comportamiento social, o que no produzca, como en la fábrica disciplinaria de Foucault, locura o criminalidad en los individuos?”<sup>34</sup>. Sin embargo, el aporte más sugestivo que hace Matta-Clark con su trabajo se basa en un principio de equivalencia de los valores simbólico, de cambio y de uso para, posteriormente, enlazar el soporte arquitectónico con el mecanismo de represión: esto vendría a decir que *para cada patrón de dominación existiría su equivalente sistema constructivo*. Identificar de modo nítido este principio es el primer paso para concebir otra arquitectura alejada de la imagen oficial o faz visible del capitalismo.

Así pues, el concepto de anarquitectura se puede ilustrar con una de las fotografías utilizadas como invitación de la muestra de inauguración del grupo. Consistía en una fotografía en contrapicado del recién construido World Trade Center de Minoru Yamasaki, el peso compositivo de la imagen estaba en el espacio aéreo o intersticial entre ambas torres, pues ocupaba prácticamente casi dos tercios de la imagen [8]. Sabiendo que las torres estaban emplazadas en el centro financiero de la ciudad, no parece complejo descifrar dónde está escondido el matiz: parece una cita visual de aquella sentencia de Karl Marx que traducida al inglés venía a ser así: *all that is solid melts into the air* (‘todo lo que es sólido se disuelve en el aire’)<sup>35</sup>. Desgraciadamente, los vaticinios de Marx se hicieron efectivos al volatilizarse las torres del World Trade Center bajo una nube de polvo el 11 de septiembre de 2001. Matta-Clark, de manera perspicaz, había aprendido a *leer* en la imagen arquitectónica la debilidad del poder por

<sup>32</sup> Cfr. la recopilación de textos a cargo de Bernard Noël, BATAILLE, G., “Diccionario crítico” (v. arquitectura), en *Documentos*, Monte Avila, Caracas 1969, pp. 135-136. El subrayado es nuestro.

<sup>33</sup> A este respecto, véase el trabajo de GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Institut d’Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona 2006.

<sup>34</sup> Denis Hollier citado por Corinne Diserens, “Gordon Matta-Clark: The Reel World” en *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia 1993, p. 50.

<sup>35</sup> La frase original de Marx decía “Alles Ständische und Stehende verdampft” (‘Todo lo estamental y estable se evapora’). Véase LANCEROS, Patxi, “*All that is Solid*. Política(s) de la globalización”, en LANCEROS, P. y ORTÍZ-OSÉS, Andrés (eds.), *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*, Anthropos, Barcelona 2006, pp. 12 y ss

poseer símbolos, y de este modo podía *reescribir* en clave anarquitectónica el significado autónomo de esas estructuras de dominación.

Por todo ello, no es de extrañar que se observe una evidente atracción hacia los límites de lo urbano, que cada vez se expande más. Como anotamos antes, a principios de los años setenta Matta-Clark trabajaba con las posibilidades expresivas de la poética povera, a lo que se une la búsqueda de aquellos espacios autónomos, próximos en significado a lo que Robert Smithson había denominado muy certeramente *paisajes de perfil bajo*, refiriéndose a los que apodaba como los *monumentos* de Passaic, fábricas semiderruidas y parajes abandonados de los alrededores del área urbana de Nueva Jersey. Según apuntaba el propio Robert Smithson: “... Creo que en cierto sentido estos sitios tienen algo que ver con la entropía, esto es, el tema dominante que lo recorre todo. Se puede decir que mi preocupación temprana por las antiguas civilizaciones del Oeste fue una especie de fascinación por el devenir de las cosas. Y traje todo eso a colación en el primer artículo que hice para *Artforum*, ‘La entropía y los nuevos monumentos’. Empecé a interesarme por esa clase de *paisajes de perfil bajo*, una cantera o área minera que llamamos paisaje entrópico... Y así el artículo de la entropía estaba lleno de sugerencias de los sitios externos a la galería. Había material de todas clases en ese artículo que rompió con el usual aspecto restringido del arte académico”<sup>36</sup>.

Con esa misma idea de lo liminal Gordon Matta-Clark se desplazaba también a los vertederos, pues en ellos hay algo de inquietante: es una suerte de cementerio de las cosas, es el lugar adonde van a parar los residuos de lo que ha sido *consumido* rápida y vorazmente. Con esa combinación de elementos filmaba cortometrajes en vertederos, como la destrucción de su furgoneta por un *bulldozer* (*Fresh Kill*, Muerte “guay”, 1972, que interpretamos como un alegato simbólico contra el desarrollo descompensado del capitalismo salvaje, que ha llevado el concepto de *obsolescencia cognitiva* —y el olvido— no sólo a los objetos tecnológicos, sino también a los edificios y las personas), o bien fabricaba esculturas reciclando material de desecho como en *Garbage Wall*, de 1970 o *Glass Plant*, de 1971, todas ellas piruetas cognitivas con las que se resaltaba la noción del derroche y el consumismo. También le servía para denunciar las condiciones de inhabitabilidad en las visitas “a las zonas del gueto de Lower East Side y del Bronx, acudiendo a edificios ocupados principalmente por jaurías de perros y, con cierta periodicidad, por yonquies”<sup>37</sup>.

No obstante su interés por regenerar los espacios de la comunidad, a Matta-Clark le fascina todo lo que se podría denominar hoy la *estética del escombros*, el factor visual surgido de la estratificación y la superposición de los residuos que cristalizan en capas “históricas”, dichos sedimentos culturales demuestran las transformaciones llevadas a cabo en un lugar, lo que sería,

---

<sup>36</sup> Robert Smithson entrevistado por Paul Cummings en julio de 1972, en *Robert Smithson: The Collected Writings*, (ed. Jack Flam), The University California Press, Londres 1996, s.p. Subrayado y traducción nuestros.

<sup>37</sup> Citado en *Gordon Matta-Clark* (1993), p. 125.

en ese sentido, como leer la información oculta en un palimpsesto. Asimismo, la ruina es la metáfora perfecta de los procesos irreversibles, aquellos en los que la línea de tiempo solamente tiene un dirección: del orden al desorden<sup>38</sup>; para Matta-Clark, la intervención en un edificio abandonado equivale a disponer con la materia prima que le permita avanzar en su discurso y proponer una serie de operaciones de alteración. Con ellas, se contrasta la idea de lo perdurable, inherente a la imagen de la ruina cuando se pone en contacto con lo efímero.

Pero este acto pasajero viene dado por la situación de ilegalidad en la que se encontraron muchas obras de Matta-Clark, dándose la paradoja de edificios abandonados durante años y que, merced a la percepción e intervención del artista, fueron inmediatamente catalogados para su derribo, como fue en el caso del muelle de carga número 52, utilizado por el artista para construir *Day's End* (1975), allí se dio la paradoja de que el mismo día de la inauguración de la obra también fue el de su clausura<sup>39</sup> [9]. Las pruebas de su existencia se reducen a los pocos testimonios de aquellos que deambularon por su interior y las fotografías tomadas por Matta-Clark, convertidas después de la desaparición de la pieza física, en la única obra.

Los distintos niveles de conocimiento para las obras fugaces de Matta-Clark fueron principalmente dos: el acercamiento empírico limitado en el tiempo, la repetición de los pasos dados anteriormente por el artista. En esta misma dirección aplica al sujeto y al espacio circundante la idea de una entidad única, no se pueden separar uno del otro. Si se entiende que el espacio solamente se hace inteligible a través del movimiento de los cuerpos, en el caso de Matta-Clark, son estos cuerpos (los de los espectadores) los que van accediendo a los espacios que se encontraban *plegados* antes de su intervención. Puesto que no se pueden abarcar de un solo vistazo, necesitan ser recorridos para captarse en toda su amplitud.

En segundo lugar, la documentación o aparato virtual compuesto por las películas y fotografías de proyectos y obras que forman, asimismo, una réplica y una síntesis del circuito deambulatorio. La memoria sostiene el recuerdo de *lo que ya no es*: constituye el pilar básico del monumento. Sin embargo, estas obras se encuentran justamente en el polo opuesto de lo monumental, a pesar de que sean una muestra de arte público no institucionalizado y con una iniciativa personal, a los ojos de los mecanismos urbano-administrativos, representan una experiencia precaria e ilegal<sup>40</sup>.

La última cuestión que se abordará y que también ha sentado precedentes en el arte contemporáneo posterior es la que denominamos como *clave analítica del espacio* y de ella se infieren dos aspectos: deconstrucción y geometría. Dado que uno de los principios del método

---

<sup>38</sup> PRIGOGINE, Ilya, *El fin de las certidumbres*, Taurus, Madrid 1997.

<sup>39</sup> Entrevista con Liza Bear el 11 de marzo de 1976, "Gordon Matta-Clark: La realización del muelle 52", en *Gordon Matta-Clark* (2006), pp. 215-220.

<sup>40</sup> Véase el texto "Non-uments" de Judith Russi Kirschner en el catálogo *Gordon Matta-Clark* (1993), pp. 57-62.



deconstructivo requiere del desmontaje en elementos más simples —algo equiparable a una serie de piezas—, es necesario unirlo al papel desempeñado por el dibujo geométrico en la obra de Matta-Clark para ver qué resulta de tal conexión.

En un lapso muy breve de tiempo, a su procedimiento artístico se le clasificó, erróneamente, como una contrapartida artística de la deconstrucción, puesto que, al fin y al cabo, Matta-Clark “desmontaba casas”. Sin embargo, como se argumentará, no es tan sencillo mantener esta opinión. Jacques Derrida puso en circulación el vocablo *déconstruction* hacia los años sesenta para analizar las bases de los discursos y los entramados del texto, preferentemente literario. Su intención fue avanzar en el concepto de *Destruktion* heideggeriana, ya que la deconstrucción no se constituía como una simple reducción a la nada sino como un método con el que desmontar los dispositivos históricos y científicos desde dentro; por consiguiente, permitía hacer visible el proceso por el cual se acumulaban, unos sobre otros, los significados. A través de la descomposición del texto en una estructura, generalmente binaria, se podían realizar los análisis que manifestaban los inconvenientes de exaltar un elemento compositivo y convertir otro en marginal.

El alcance del procedimiento posibilitó la reescritura de discursos y la reformulación de multitud de contextos socioculturales que siempre habían estado en una situación desfavorable. En los años ochenta, y gracias a la acogida que tuvieron las investigaciones y, también por qué no, la fascinación que ejercían en el mundo universitario anglosajón, las obras de Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault y el mismo Derrida, la deconstrucción se convirtió, literalmente, en una moda intelectual y ha pasado prácticamente a todos los ámbitos de la vida cotidiana: así, los complejos designios del mundo contemporáneo guían al cocinero catalán Ferran Adrià a inventar la *tortilla de patata deconstruida* y ser éste su pasaporte para ser invitado a la XII Documenta de Kassel (2007)<sup>41</sup>; de este modo incomprensible se construye un peculiar triángulo conceptual donde tienen cabida en el mismo espacio la filosofía, el arte y lo que se debería apodar *hightech nouveau cuisine*.

De ahí, no es de extrañar que muchos críticos de arte y teóricos adoptaran la expresión “deconstructivo” o “deconstruido” para definir los valores formales presentes en la geometría descoyuntada, el sentido fenoménico de la estructura y la labor de desmontaje en el trabajo de Matta-Clark, por ejemplo Marchán Fiz afirmó con respecto a *Splitting*, que las arquitecturas eran sometidas a la desconstrucción<sup>42</sup>. Pero es posible que fuera sobre todo cierta afinidad

---

<sup>41</sup> JARQUE, Fietta, “Ferran Adrià divide al mundo del arte en la Documenta”, *El País*, 15 de junio de 2007; RIVAS, Rosa, “El Bulli, en viñetas. Una exposición y un cómic ‘manga’ retratan el arte de Ferran Adrià”, *El País*, 22 de noviembre de 2007.

<sup>42</sup> “Por su parte el parisino-americano G. Matta-Clark, vinculado a D. Graham y R. Smithson, sometía las arquitecturas preexistentes, en particular las vernáculos del *ballon-frame* a una desconstrucción mediante una hendidura, un corte vertical que divide la *box* en dos mitades”. Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón, “Improntas de las neovanguardias figurativas”, en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid 1986, p. 254.

formal con una serie de proyectos arquitectónicos perfilados hacia finales de los años setenta — y cuyas filiaciones iban del constructivismo ruso a las arquitecturas parlantes de Las Vegas—, los que también sufrieron la clasificación, ahora transformada en un estilo constructivo: “deconstructivista”.

Así pues, ¿cuál es el vínculo que tiene la deconstrucción con el artista neoyorquino? Ninguno. El círculo se cierra con la exposición *Deconstructivist Architecture*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1988 y comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley. En el catálogo de dicha exposición se ilustraba el texto de los responsables con una foto de *Splitting* enfrentada al *Edificio Best* de Sacramento (1977); aquellas imágenes constituían un ejemplo de desensamblaje arquitectónico, con lo que Mark Wigley afirmaba que un arquitecto deconstructivo no era aquel que desmontaba edificios, sino el que situaba los dilemas inherentes —suponemos que a la arquitectura— en el edificio<sup>43</sup>.

Es preciso insistir en que toda esa parafernalia filosófico-técnica lo único que consigue es confundir la significación de los trabajos de Matta-Clark. Por esta razón hay que desligar la deconstrucción para referirse a sus obras porque se suele incurrir en un error de lectura: él *no desmantelaba edificios para reconstruirlos de diferente manera*, sino que, los *desmontaba, extraía fragmentos y abría aperturas literales a nuevos caminos de la visión, al tiempo que actuaba de modo metafórico*, algo completamente alejado del método deconstructivo.

También es posible que los exégetas de Matta-Clark hayan querido aumentar el alcance del contenido intelectual de su obra. Es muy probable que la formación del artista, que también hablaba francés, no hubiera impedido la adquisición de los rudimentos filosóficos de Jacques Derrida que eclosionaban en aquella época. Sin embargo, esta idea debe estar en la cuestión de haber entablado una relación cordial, pero no muy estrecha con Robert Smithson; aunque se pueda rastrear una temprana influencia de este último en los primeros años de producción de Matta-Clark, no supone algo extremadamente significativo [10]. Pero como se ha comentado antes, el autor de *Spiral Jetty* (1970) sí estaba apoderado de una pulsión científica, con la lectura y aplicación de textos de literatura fantástica, antropología o física a su trabajo; temas como el caos o la decadencia monumental se mezclaban con la noción de la entropía y se llevaban al extremo<sup>44</sup>.

En Gordon Matta-Clark, el desmontaje, por consiguiente, tiene un efecto productivo, es decir, *se materializan piezas* como fragmentos de pared, puertas y ventanas que son recortadas y

---

<sup>43</sup> *Deconstructivist Architecture*, MoMA, 23 junio – 30 agosto 1988, Thames and Hudson, Londres 1988, p. 11. No obstante, a lo que se podría reducir el dilema de la arquitectura es a su dualidad de servicio y de producto, un problema generalizado, tal y como lo concebía Matta-Clark, como bien supo demostrar al desplazar la visión de las ventanas continuamente rotas del South Bronx al límpido espacio del Institute for Architecture and Urban Resources consiguiendo que Peter Eisenman lo expulsara de la exposición por su *Window Blowout* (1976).

<sup>44</sup> Véase el catálogo de la exposición *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia 1993. Asimismo se pueden comparar los dibujos de Smithson con los realizados por Matta-Clark entre los años 1970 y 1972 en *Gordon Matta-Clark* (2006), pp. 98-107 y 144-153.

reubicadas fuera de su umbral o se distribuyen nuevos vanos: todas son formas geométricas. La idea que se retroalimenta con el principio de disección es la de hacer visible ciertas formas estructurales a través del dibujo geométrico. De igual manera que el dibujo ordinario, es una herramienta o convención óptica, ya que la línea no existe en la naturaleza y mucho menos en el grado de perfección que brinda la geometría. Así, una considerable cantidad de proyectos de Matta-Clark constaba de fotografías alteradas con la adición de líneas de fuga o el diseño de fachadas modificadas.

El intento de plasmar la geometría invisible en el mundo físico parece similar a la experimentación de Marcel Duchamp con el mecanismo de la percepción visual<sup>45</sup>; pero el importante paso del plano geométrico al espacio real queda ilustrado con la obra *Conical Intersect* (1975) donde Matta-Clark utilizó dos edificios de 1690 en el barrio de Les Halles-Plateau Beaubourg como una suerte de plano proyectivo [11]. A punto de ser derribados a consecuencia de la, por aquel entonces, polémica construcción del Centre Georges Pompidou, resultaron idóneos para los propósitos del autor. Introdujo mediante una perspectiva tridimensional, a través de los suelos, techos y paredes del edificio, el trazado de formas cónicas. Las líneas se perfilaban mediante la eliminación de la materia sobrante de los planos que iba interceptando, lo que daba como resultado una compleja percepción de los distintos niveles locales que eran atravesados por dichas líneas<sup>46</sup>.

Este mismo procedimiento se utilizó para *Office Baroque* (Amberes, 1977) y *Circus: The Caribbean Orange* (Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 1978) [12]. Esta última quizá sea la más interesante pues fue la única obra patrocinada y subvencionada por una institución cultural y que, además, no iba a ser demolida inmediatamente después de ser terminada. Al artista le ofrecieron la posibilidad de desarrollar una intervención *site-specific* en un edificio anexo al museo que era estrecho y alargado; dicha construcción pronto sería restaurada y remodelada, pero antes podría servir, temporalmente, a fines expositivos. Solamente tendría que cumplir dos condiciones: que debía dejar intacta la fachada y que las aperturas, dada la estrechez del inmueble, no podían ser mayores de seis metros, exactamente,

---

<sup>45</sup> Hacia los 1920 Duchamp realizó obras que ilustraban bien esta preocupación, como *Anemic Cinema* (un cortometraje de unos siete minutos de duración) o los *rotorrelieves* (*Rotative plaque verre*) que, mediante unos discos de metal o vidrio, producían ilusiones ópticas; en este mismo sentido, no se deberían olvidar los “testigos oculares” del *Gran vidrio*. RAMÍREZ, J.A., “En la órbita de *Étant donnés*” léase el apartado “Obras con artilugios ópticos”, en *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid 1993, pp. 175-181.

<sup>46</sup> No podemos evitar incluir *Conical Intersect* como una ilustración de este texto de Jean Baudrillard cuando escribe “Y no obstante... *si alguna cosa debería haber en Beaubourg tendría que ser una especie de laberinto*, una biblioteca combinatoria infinita, *una redistribución aleatoria* de los destinos mediante el juego o la lotería —en suma, el universo de Borges— o quizá *las Ruinas circulares*: un encadenamiento de individuos soñados los unos por los otros (no una Disneylandia del sueño, un laboratorio de ficción práctica). Una experimentación de los distintos procesos de la representación: difracción, implosión, encadenamientos y desencadenamientos aleatorios —un poco como en el Exploratorium de San Francisco o en las novelas de Philip Dick—”. BAUDRILLARD, Jean, “El efecto Beaubourg”, en *Cultura y simulacro*, Kairós, Madrid 1978, pp. 89-90. Los subrayados son nuestros.

veinte pies<sup>47</sup>. Con dichas limitaciones, la obra de Matta-Clark estaba formada por la perforación de tres círculos vistos en planta, uno al lado de otro; en la proyección en alzado los círculos estaban organizados en orden descendente. La unión de las perforaciones de las dos coordenadas da lugar a una serie de tres esferas virtuales dentro del edificio que, según el diseño semejaban una especie de gradas de un anfiteatro: *circus*.

Lo más importante es el avance formal, pues resalta, como hemos mencionado antes virtualmente, las tres dimensiones espaciales: ya no son solamente inscripciones geométricas en los planos de proyección, sino que la plasmación de estas esferas se comporta físicamente. Es decir, irrumpe en el edificio una especie de eclosión dimensional, como si una burbuja incorpórea originara una corrosión visible en el material de los distintos niveles del edificio. Hay un camino coherente en la investigación formal de Matta-Clark que lleva de la línea (*Day's End* o *Splitting*) al plano (*Conical Intersect*) y de éste al objeto sólido (*Circus*) o, dicho en otros términos, se completa un proceso que comportaba inicialmente un *trazado*, pero que ha ido evolucionando hacia la *adherencia* (bidimensional) y, posteriormente, a la *prótesis* (tridimensional).

El modo de plantear las posibilidades de interpretación, modificación e intervención en el espacio sigue vivo en la mente de muchos artistas. La exposición-homenaje *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates* en 2005, donde se conmemoraban los más de veinte años de *Reality Properties: Fake Estates* (1973) es un incuestionable ejemplo de ello. La galería White Columns —sita en el 112 de Greene Street, donde Matta-Clark expuso obras entre 1972 y 1973— junto al Queens Museum of Arts de Nueva York propusieron a artistas que exhibieran trabajos que, o bien estuvieran influidos por Matta-Clark, o bien se basar en *Reality Properties*. De este modo, se pudieron contemplar obras de nombres tan diferentes como Francis Alÿs, Jimbo Blachly, Isidro Blasco, Jaime Davidovich, Mark Dion, Maximilian Goldfarb, Valerie Hegarty, Julia Mandle, Helen Mirra, Matthew Northridge, Dennis Oppenheim, Sarah Oppenheimer, Dan Price, Lisa Sigal, Katrin Sigurdardottir, Jane South, Jude Tallichet, Mierle Laderman Ukeles y Clara Williams<sup>48</sup>.

### **La imagen que proyecta la arquitectura en el mundo contemporáneo**

Para concluir esta primera parte de incidencias e hitos que funcionan a modo de jalones de la huella constructiva en el arte contemporáneo, conviene una reorientación sobre la idea de la arquitectura en sí misma, pues dado que es un campo extenso en el que intervienen innumerables agentes, es por esta precisa razón por la que deviene tan permeable a los cambios

---

<sup>47</sup> Véase el texto de presentación de la comisaria Judith Russi Kirchner, en *Circus: The Caribbean Orange*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1978, s.p.

<sup>48</sup> Cfr. KROESSLER, Jeffrey (ed.), *Odd lots: revisiting Gordon Matta-Clark's "fake estates"*, Cabinet Books, 2005

sociales y económicos, frecuentes en períodos de crisis; de este modo, habría que preguntarse qué se entiende hoy por arquitectura y cuáles han sido las mutaciones (si las hubiere) que este concepto ha podido sufrir.

Si se considera la arquitectura desde una perspectiva casi elemental, su núcleo contendría dos particularidades básicas de las que derivarían el resto de sus características: la *erección de un refugio artificial* y la *creación de un espacio donde poder anidar*. El ser humano, en este sentido, se comporta de igual modo que otras especies animales, y es capaz de modificar su entorno inmediato para aprovecharse de sus recursos, como sería el caso de castores, pájaros carpinteros y una profusión de insectos sociales<sup>49</sup>. Pero, ¿donde radica su singularidad? ¿Por qué es tan diferente la arquitectura humana de la construcción animal?

A diferencia de sus parientes más próximos, los primates, el hombre carece de pelo; y tampoco posee ningún tipo de caparazón protector o una piel mimética que le permita confundirse con el entorno. En definitiva, el ser humano está exento de casi cualquier atributo de animalidad, así no es de extrañar que el antropólogo Desmond Morris lo bautizara muy acertadamente como el *mono desnudo*. Pero un factor que hay que tener en cuenta en el momento de desarrollar una hipótesis viable sobre la génesis de la arquitectura —y la diferenciadora razón antrópica con respecto a otros animales— es la *sexualidad ininterrumpida*: al verse eliminados los períodos estacionales de celo, el ser humano ha necesitado de un lugar estable donde cobijarse, cuidar del desarrollo de su descendencia y mantener su ritmo progresivo de crecimiento; por tanto, la base tautológica de la que partimos es que arquitectura y humanidad forman un binomio indisoluble.

Los estudios que versan sobre la denominada “arquitectura animal” han revelado el impulso constructivo de muchas especies, sobre todo en los períodos estacionales de cría. Este hecho apuntaría en la dirección de que el comportamiento constructivo del hombre es más una continuidad que una ruptura con respecto al proceder zoológico; no obstante, es necesario encontrar el límite que separa la arquitectura humana de la construcción animal.

La cultura humana trae consigo un insistente proceso de conquista del espacio natural al que se hace sumiso mediante la urbanización exhaustiva. La arquitectura con sus construcciones —públicas, privadas, representativas o monumentales— y sus ciudades se constituye como la carta de identidad, el indicio, el trayecto y el vestigio de que lo humano ha franqueado una determinada ubicación geográfica. De ahí, que el incremento demográfico y la expansión arquitectónica hayan estado absolutamente imbricados a lo largo de la historia.

---

<sup>49</sup> El arquitecto finlandés J. Pallasmaa toma como referencias principales los trabajos de los etólogos Karl von Frisch y Michael Hansell; apunta como funciones básicas en la arquitectura animal la *protección frente al entorno físico* y la *protección frente a los depredadores*. Cfr. PALLASMAA, Juhani, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote 2001, pp. 39 y ss.

Si se intentara visualizar un mundo sin arquitectura, ¿cómo se repartiría el ser humano por ese globo desnudo? Con un cálculo somero se puede obtener un resultado revelador. Si se toman en consideración, y deliberadamente, montañas, cordilleras y desiertos, se puede dividir hipotéticamente la superficie habitable de los continentes, de ciento cincuenta millones de kilómetros cuadrados, entre la población mundial (redondeando, unos diez mil millones de individuos). Esta operación equivaldría a decir que existiría una superficie de unos quince metros cuadrados por persona: la imagen obtenida con este ejercicio mental es la de una humanidad diseminada homogéneamente sobre el plano geográfico, lo que explica cuán alto es el grado de densidad en el que vivimos. Como se puede comprobar supone un esfuerzo de considerable magnitud porque no nos referimos tanto a visualizar un *mundo natural prearquitectónico* como a un *espacio desarquitecturizado*.

De ahí que se trace ahora la equivalencia de los dos elementos: *arquitectura* = *humanidad*. Donde hay construcciones se muestra la huella de la interacción humana con el territorio y más aún: la arquitectura representa la oposición frontal con la naturaleza, lo que se traduce en que la arquitectura es la faz solidificada y artificial de la cultura. La vivienda o, en otros términos, la *solución habitacional* fue el primer objetivo en la naciente especie (y ulterior sociedad) humana. Abandonadas las cavernas hacia el período mesolítico, muy probablemente por las dificultades materiales de ampliar los habitáculos a las que se añadía el obstáculo de las condiciones de oscuridad y de humedad, los núcleos humanos se plantearían la posibilidad de “re-producir” el aspecto de los espacios interiores de la caverna en el mundo exterior. No en vano, muchos asentamientos prehistóricos construidos presentan, a causa de sus redondeadas formas *orgánicas*, una semejanza mayor con una cavidad antes que con una edificación, como si estos emplazamientos fuesen una especie de vaciado o molde en negativo de una cueva [13].

En otro orden de pensamientos, la irrupción de la línea recta constituye un avance decisivo en relación con la génesis de las formas geométricas, pues es uno de los aspectos importantes a la hora de profundizar en las condiciones de la singularidad y emergencia de la arquitectura. Para Le Corbusier la geometría es “el medio que nos hemos dado para percibir alrededor nuestro y para expresarnos. La geometría es la base. Es asimismo, el soporte material de los símbolos que representan la perfección, lo divino”<sup>50</sup>. Dejando al margen esa hiperbólica visión de “lo divino” en un Le Corbusier un tanto místico, es preciso reconocer que la detección, sea en el ámbito que fuere, de un ángulo artificial aproximadamente recto es una inequívoca señal humana. Otro tanto ocurre con la utilización de los paralelepípedos, en ellos es donde radica la oposición fundamental entre las construcciones animales y las arquitecturas humanas: en *la posibilidad de realizar una abstracción estereométrica cuyo fin último es*

---

<sup>50</sup> JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier), *La ciudad del futuro*, Infinito, Buenos Aires 1962, p. 7. (t.o.: *Urbanisme*, Crès, París 1924).

*proveer de formas a la edificación.* En suma, permiten los recursos necesarios de estandarización, seriación o regulación de elementos con los que poder construir.

En lo que concierne al carácter geométrico, se puede objetar que insectos sociales como las abejas construyen las celdillas de las colmenas con unas formas hexagonales y con unos ángulos muy precisos. Sin embargo, hay un matiz diferencial: las abejas llevan millones de años haciéndolo, sin introducir ninguna transformación o innovación, puesto que es la *única forma óptima* de ejecutarlos y está inscrita en su comportamiento como algo innato. De modo contrario, el mecanismo de conocimiento del ser humano se basa en la experiencia y en la comprobación del ensayo con el error o el éxito, y en los datos obtenidos para enfrentarse a nuevos retos.

En un principio, parece ser que la humanidad no estaba tan dotada para las construcciones como otros animales, pues según Juhani Pallasmaa, primates como los chimpancés disponen las ramas de los árboles de una forma muy precaria para dormir, en algo que evoca vagamente un lecho, pero en un acto que no conlleva ningún tipo de complejidad. “No deja de sorprender y de ser motivo de especulación el hecho de que *las construcciones de los animales de especies superiores se encuentran entre las menos ingeniosas de todo el reino animal.* Las construcciones de los simios, por ejemplo son cobijos hechos de cualquier modo, justo para pasar la noche, comparadas con las metrópolis de las termitas, que tienen millones de habitantes y que, según ha sido observado, son utilizadas durante siglos. Es un interesante motivo de reflexión que el chimpancé —la especie animal más próxima a nosotros— no muestre grandes habilidades constructivas. Se limita a formar una plataforma de ramas para pasar la noche”<sup>51</sup>.

Ante estas afirmaciones cabe la posibilidad de preguntarse si no habrá sido una combinación de distintos factores entre los que se encuentran la *necesidad de protección*, la *desaparición del cielo estacional* y la superior *capacidad de observación, abstracción y manipulación simbólica* (producto de un encéfalo más grande) los que habrán influido en la emergencia de la arquitectura como producción humana<sup>52</sup>. Creemos que son argumentos suficientes para pensar que esas dotes innatas para indagar e imbuirse del entorno —de manera análoga a como un pájaro carpintero “sabe” construir un nido— las que motivaron las bases fundacionales de la arquitectura. Tal y como explica Sanford Kwinter “nuestra sorprendente capacidad para procesar datos visuales, hasta el más mínimo detalle, así como nuestras

---

<sup>51</sup> PALLASMAA, Juhani, *op. cit.*, p. 12. Subrayado nuestro.

<sup>52</sup> El sociólogo Lewis Mumford también estableció paralelismos entre la vida humana y la animal en lo que concierne a sus movimientos migratorios y de asentamiento: “Sin lugar a dudas, existe en muchas especies animales cierta tendencia a establecerse en un punto determinado y descansar, a volver a un lugar privilegiado que brinda abrigo o buen alimento; y, según ha sugerido Carl O. Sauer, tal vez constituye un rasgo humano básico la propensión a almacenar y asentarse”. Cfr. “Santuario, aldea, fortaleza”, en *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (1961), Infinito, Buenos Aires 1966, p. 11.

prodigiosas capacidades de reconocimiento, especialmente del movimiento ... son adaptaciones supervivientes de los duros orígenes en las llanuras africanas”<sup>53</sup>. Esta afirmación se puede aplicar a cualquier ejemplo procedente de las pinturas rupestres de Lascaux o Altamira, que constituyen hitos excepcionales en cuanto a la gracia y soltura de sus trazos, así como una increíble destreza con los rudimentos de que disponían. ¿No son acaso una prueba del minucioso análisis y observación a que eran sometidos los animales para su ulterior representación “naturalista” en el interior de las cuevas?

La metamorfosis paulatina del abrigo primordial en las diferentes modalidades arquitectónicas se llevó a cabo mediante una serie de mutaciones en las que intervino de manera sustancial la habitabilidad, pero también las indagaciones —es decir, en la forma de ensayo-error— sobre materiales, formas y elementos tectónicos. Esta idea no está tan lejana de la que presenta Hegel en su *Estética*, donde aborda los orígenes de la arquitectura<sup>54</sup>. Lo que aquí se denominaría *vivienda primigenia*, para el autor alemán habría estado dividida en dos tipos: la casa del hombre y la del dios, la cabaña y el templo; de esas dos ramas habrían emanado el resto de las tipologías arquitectónicas. A partir de ahí, la historia de la arquitectura y de las urbes se fundamenta en la rápida proliferación y diversificación, que aumentan tanto en complejidad formal como conceptual, corriendo de manera paralela a su crecimiento numérico.

El arquitecto, pintor y diseñador Óscar Tusquets introduce una variante en el origen de la arquitectura al cambiar la necesidad de protección hacia el sol (interesante paradoja, considerando que éste es un símbolo benefactor y atributo de dioses en muchas culturas, de Ra a Amateratsu) antes que otras inclemencias del tiempo. Para él “protegerse del sol agresivo mediante cobertizos contruidos ha sido una de las funciones primigenias de la arquitectura tanto o más importante que la de protegerse del frío, la lluvia o los animales salvajes”<sup>55</sup>. Y la capacidad de modificación de la arquitectura se muestra en esta otra afirmación: “Yo creo que tiene razón Josep Plá cuando dice que... [de] un paisaje lo que le emociona más es la intervención del hombre y que le emociona mucho más un huerto bien nivelado... que el Cañón del Colorado... le acojona pero no le emociona. *Yo creo que un arquitecto tiene la obligación de*

---

<sup>53</sup> Cfr. “Our astonishing capacity for processing visual data, for processing it in such exquisite detail, as well as our prodigious capacities of recognition, especially of movement, whose infinitesimally diverging characteristics we can distinguish in a millisecond’s glance are survivalist adaptations from our rigorous days and origins in the African plains”. KWINTER, Sanford, “Eyes in the Heat: Speculations on the predatory foundations of perception”, en *Olafur Eliasson*, Musées de la Ville de Paris, París 2002, s.p. Traducción nuestra.

<sup>54</sup> “Si nos remontamos a los primeros orígenes de la arquitectura, encontramos la *cabaña* como habitación del hombre, y el *templo* como el recinto consagrado al culto de la divinidad, donde se reúnen sus adoradores”. HEGEL, G.W.F., Primera sección: Arquitectura, “Introducción”, en *Estética vol. I* (1835), RBA Editores, Barcelona 2002, p. 256.

<sup>55</sup> TUSQUETS BLANCA, Óscar, “Elogio acalorado de las sombras”, en *Más que discutible. Observaciones dispersas sobre el arte como disciplina útil*, Tusquets, Barcelona 1994, p. 18.



*que el paisaje, de que la naturaleza tal como es no le guste demasiado porque si no, ¿nuestra profesión qué sentido tiene? Nuestra profesión está para corregir la naturaleza*”<sup>56</sup>.

Otra categoría distintiva que caracteriza a la arquitectura humana es la obsesión por conquistar la verticalidad. La construcción en altura permite la *coincidencia sintópica de planos*, o, en otros términos, la posibilidad de compartir el mismo espacio en distintos niveles: construir en altura. La implicación inmediata —en un mundo ideal— sería poder reorganizar el territorio circundante de un modo más racional y planificar algo parecido a células autónomas, sin embargo a lo que ha llevado esta particularidad es a la especulación del terreno. A pesar de la existencia a lo largo de la historia de edificaciones de considerable altura entre las que se cuentan zigurats, pirámides, faros, murallas y catedrales, entre otras, parece que con la llegada del Movimiento Moderno la arquitectura hubiera padecido una especie de psicológico *síndrome de la torre de Babel*, un deseo continuamente insatisfecho de conquistar los cielos.

Aunque en otro momento hablaremos más extensamente de las utopías, se puede traer a colación una novela de Robert Silverberg para ilustrar esta pulsión por el crecimiento vertical. En 1971 escribió *The World Inside* (El mundo interior), un conjunto de retratos —casi sin trama— de la vida cotidiana del siglo XXIV dentro de colosales rascacielos, verdaderas ciudades verticales (las denominadas *mónadas urbanas*, “monurbs”). Estos edificios, de unos tres kilómetros de altura y que albergan una cifra cercana al millón de personas, son muy similares a algunas de las *arcologías* (arquitecturas ecológicas) propuestas por el arquitecto Paolo Soleri. De hecho, es muy posible que para idear sus *mónadas urbanas*, Silverberg se inspirara en un libro que Soleri publicó en 1969; en *Arcology: The City in the Image of the Man* el arquitecto italiano presenta un conjunto de proyectos de megaconstrucciones que se suponen compatibles con el medio ambiente y los recursos naturales<sup>57</sup> [14]. En la historia de Silverberg, el proceso de urbanizar el mundo de una manera vertical redundaba en un aumento considerable de espacio libre en la superficie del planeta, con lo que el número de habitantes se disparaba hasta límites hoy inimaginables y la consigna bíblica del *creced y multiplicaos* se interpreta de manera literal. Júzguese el siguiente fragmento entre un ciudadano de una *mónada urbana* y un colono de Venus:

—¿Cuál es la población de la planta 799? —pregunta Gortman.

—805, según las últimas informaciones.

—¿Y de Shangháí [conjunto de niveles, bautizados con antiguos nombres de ciudades]?

---

<sup>56</sup> Véase el episodio “Óscar Tusquets (Dios lo ve)” de la serie documental sobre arquitectos españoles y producida por TVE, *Elogio de la luz* (2003). Subrayado nuestro.

<sup>57</sup> SOLERI, Paolo, *Arcology: The City in the Image of the Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres 1969. Por lo demás, los proyectos de Soleri no están tan alejados —salvo por la diferencia de tamaño— de las perspectivas de las “ciudades-torre” que presentaba el *Plan Voisin* de Le Corbusier (1925). Cfr. JEANNERET-GRIS, Charles-Édouard (Le Corbusier), “Tres advertencias a los señores arquitectos: III. El plan” *Hacia una arquitectura* (1920-21), Poseidón, Barcelona 1978, pp. 31-48.

—Unos 50.000.

—¿Y de la Monurb 116?

—881.000.

—¿Y hay cincuenta mónadas urbanas en esta constelación [agrupación de mónadas]?

—Sí ...

—¡Y esta no es la mayor constelación, oh no, en absoluto! ...

—Es decir, una población global de...

—75.000.000.000 —pregona Mattern—. ¡Dios bendiga! ¡Nunca existió nada semejante! ¡Nadie sufre hambre! ¡Todo el mundo es feliz! ¡Hay cantidad de espacios libres! ¡Dios ha sido bueno con nosotros, Nicanor!<sup>58</sup>

Dado el actual desarrollo técnico, parecería probable un alarde megaconstructivo de tal magnitud, aunque obviamente, habría que dejar al margen la viabilidad de un crecimiento demográfico ilimitado y de producción de alimentos para tal masa de población. No obstante lo dicho, la idea principal de los relatos se puede reducir a que el espacio interior edificado es lo único tangible e inmediato y que el mundo exterior es inhóspito, lo que conduce a pensar en la paradoja de que el hábitat humano urbano es el único posible y es, al mismo tiempo, tan ficticio —y, literalmente, tan construido y alterado— como una narración.

Teniendo en cuenta la creciente polución y las consecuencias ecológicas sufridas por el cambio climático, no es tan absurdo pronosticar que una tendencia arquitectónica parecida sea la predominante en cuanto a la planificación urbana del futuro próximo: colonias perfectamente aisladas del exterior, en poblaciones enteras protegidas por ese sol al que antes hacía referencia Tusquets. Si se reflexiona brevemente sobre ello, enseguida se cae en la cuenta de que ya existen algunas tentativas muy reales de esos mundos periféricos: los *parques temáticos* sirven para dilatar la sensación del acontecimiento ficticio del parque de atracciones durante las veinticuatro horas; los *resorts*, tienen la función de ampliar la experiencia opiácea del lujo una vez al año; finalmente, las *ciudades residenciales encapsuladas*, gracias a sus propios sistemas de seguridad, mantienen la ilusión de que la clase social alta apenas entra en contacto con el resto de la ciudad emponzoñada; o, finalmente, los *centros comerciales y megastores* que constituyen una síntesis diaria de todos los eventos imaginarios mencionados.

El rumbo que han seguido los asentamientos humanos, desde la aldea neolítica a las megalópolis del siglo XXI, no se puede considerar en modo alguno lineal, contrariamente está repleta de avances, retrocesos y pérdidas que dificultan su estudio. La ciudad, pues, no constituye un hecho neutral. Lo que parece invariable en el progreso urbano son dos aspectos: la realización de un recinto tangible que sirva como establecimiento de todos los que son *relativamente afines*, así, distintos nombres y distintos tipos de ciudades, pero todas albergan

---

<sup>58</sup> SILVERBERG, Robert, *El mundo interior*, Orbis, Buenos Aires 1986, p. 13.

personas, la industrial Manchester, la pseudotópica muestra del *New Urbanism* en Seaside o el matadero fordista de Auschwitz-Birkenau; la otra constante es el factor socioeconómico, con el que se distinguen la mayor o menor riqueza del lugar, las potenciales relaciones comerciales entre territorios y las redes ideológicas que se pueden asentar en la comunidad<sup>59</sup> [15].

La historia de la arquitectura y el urbanismo son los relatos entrelazados del proceso impositivo, forzoso en su mayoría, de los modos constructivos de un pueblo sobre otro, obligación que redundaba en la legitimación narrada por el vencedor; las excepciones son raras como la asimilación por parte de los invasores bárbaros de la disciplina arquitectónica de la tardorromanidad. El objeto arquitectónico no es en realidad una masa inmutable si no más bien un fluido que se acomoda con pocos (o ningún) problema a las circunstancias históricas. La arquitectura, gracias a esa capacidad de adaptación, se ha convertido en una poderosa unidad que no sólo condiciona, sino que altera los canales de percepción y proyección tanto en los niveles individuales como colectivos.

Entonces, parafraseando a Gilles Deleuze, “Qu’est-ce que la architecture?” La arquitectura es, desde luego, *una práctica constructiva*; pero también un conjunto de distintos engranajes con sus correspondientes funcionamientos según el estrato social donde vayan a ubicarse. Aunque la arquitectura en la ciudad continúa ofreciendo la señal de identidad de un lugar (como sería París vinculada a la Torre Eiffel o Londres, al Big Ben) se presenta hoy más como una moda cara y una manera eficaz —muy análoga a las producciones cinematográficas— de generar imágenes, mitos o símbolos. Hay un mundo arquitectónico sofisticado, amanerado, plenamente inmerso en la faz más maquillada del capitalismo, entendida como una fachada de publicidad. De este modo se recorre un complejo entramado que lleva del centro de arte Georges Pompidou de Piano a la pirámide de Pei del Louvre, pasando por las tiendas de diseño como la de las Bodegas López de Heredia en Haro (La Rioja) de Zaha Hadid o las de Prada en Shanghái y Tokyo diseñadas respectivamente por Koolhaas y Herzog & De Meuron [16]; en todo momento la arquitectura sirve como mecanismo cosmético. De la acción arquitectónica también se derivan una red de efectos no tan visibles y que semejan quedar atenuados por la magnitud de las construcciones, pero que, además, tienen un alcance físico más allá de su conversión en edificios y ciudades, como es su reflejo en el objeto artístico.

*Consumo.* Como instrumento de propaganda, la arquitectura ha desempeñado un papel idóneo a lo largo de su dilatada historia: las edificaciones soberanas, ya fueran efímeras o definitivas, demostraban a los estamentos inferiores quiénes ostentaban el poder (que, desgraciadamente, en muchos casos también detentaban) y quiénes establecían las reglas de dominio en un determinado período. Las nuevas arquitecturas áulicas son al plano constructivo

---

<sup>59</sup> Joel Kotkin ha escrito un interesante estudio sobre las etapas de génesis, madurez y decadencia —muy en la línea del “devenir de las civilizaciones” de Arnold J. Toynbee— de las ciudades. Dichas etapas parecen constituir una constante cíclica que se encuentra íntimamente relacionada con los factores socioeconómicos. KOTKIN, Joel, *La ciudad. Una historia global* (2005), Debate, Barcelona 2006.

lo que el poder al plano político e ideológico: cambian los elementos representativos —las formas políticas y arquitectónicas— pero siguen existiendo relaciones de autoridad con respecto a los ciudadanos. Así el nexa *amo-siervo* en cualquiera de sus variantes ha evolucionado en una relación de *compañía-cliente* mediante un ajuste en favor del consumo como un dispositivo de férreo control.

*Represión.* Una de las formas de llevar a cabo ese control por parte de la arquitectura, es mediante el sutil ejercicio del mecanismo represor. Como hemos dicho, las relaciones de vasallaje han sido sustituidas por las de producción y consumo, entonces ¿a quién hay que rendir cuentas? Al universo mercantil en su conjunto. Por este motivo, ¿es una casualidad que los escándalos financieros estén relacionados con las denominadas “tramas urbanísticas” y las burbujas inmobiliarias? Podemos establecer un símil de cómo opera la arquitectura con respecto al individuo: en la misma medida que el jardinero japonés poda constante y pacientemente las ramas de un árbol para evitar que éste crezca y así transformarlo en un *bonsái*; a través de las hipotecas (en inglés, con el tenebroso nombre de *mortgage*) se consigue un enlace casi vitalicio con la entidad bancaria que retarda la manumisión personal. Por otra parte, la construcción de viviendas al límite de la superficie habitable está oprimiendo, literalmente presionando, al ciudadano<sup>60</sup>, así, a través de este medio de dominación se están obteniendo sujetos raquíticos mental y políticamente [17].

*Incremento del valor simbólico.* Invertir en un capital arquitectónico simbólico, aunque sea por un precio exorbitado, se ha extendido por todo el mundo, se podría analizar el caso de ciudades del rango de Londres, Tokio o Nueva York, pero también Shanghái, Shenzhen o Bilbao. Pei, Foster, Koolhaas o Calatrava dignifican un lugar al tiempo que lo sellan con un marchamo reconocible. En cierto modo se relaciona con el anterior efecto, que se traduce en un *principio de ennoblecimiento del lugar*, mediante el cual si en la urbe *X* se ubica un proyecto firmado por un arquitecto de renombre *Y*, le dota de un impulso económico que es directamente proporcional a la fama del arquitecto en cuestión. La finalidad de la construcción no supone un obstáculo, pero es preferible que sea un museo o centro de arte, aunque se puede aceptar también un hotel o un rascacielos. El estrellato de los arquitectos (*architecstars*) produce efectos de modernidad en un arco que abarca desde la localidad hasta la gran urbe. Un ejemplo concreto lo constituye una construcción de Frank Gehry encargada para albergar las bodegas de Marqués de Riscal en Elciego (Álava), y que fueron inauguradas con gran magnificencia, puesto que los monarcas españoles ejercieron tal cometido el 1 de septiembre de 2006. Muestras de ese proceso de enaltecimiento tópico se detectan en la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, inaugurado en

---

<sup>60</sup> En el ámbito de Madrid se definen como infraviviendas aquellas cuya superficie habitable está por debajo de los 25 metros cuadrados. Véase el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU), Madrid 1997, <http://www.narthex.org/normativa.pdf>. También en *El Mundo*, “Alquilo ‘casa’ de 9 m2 en el centro de Madrid por 600 euros mensuales”, viernes, 27 feb. 2004.

2005; o la reconversión de un área industrial en apoteosis del diseño (escultura de Gehry mediante) que ocupó el Fòrum Universal de les Cultures en Barcelona en el año 2004. Más situaciones similares son evidentes en la Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia (1998-2005), ideada por Santiago Calatrava, donde el área de influencia del conjunto ha aumentado considerablemente los precios del suelo; o también, la Torre Agbar de Jean Nouvel en Barcelona (2005).

*Exclusiones.* La creciente deshumanización de los asentamientos periféricos de las ciudades se basa en la apariencia irracional de grandes asentamientos de nueva planta, lo que también le confiere un aspecto inquietante. Hay una impresión de vacío emocional con respecto al entorno urbano, pues se hace muy difícil —por no decir imposible— identificarse con él: barriadas engañosamente dotadas de un aire moderno, con ciertas comodidades pero que no son hospitalarias. Están emparentadas con las llamadas “ciudades-dormitorio” tan extendidas en los años sesenta y setenta del siglo pasado y creemos distinguir en esta deshumanización dos tipos de replicas arquitectónicas: por un lado, lo que en el ámbito anglosajón se ha llamado la *gated city* (o ciudad blindada<sup>61</sup>) con una población de clase media acomodada o incluso media-alta, que forma una barrera de exclusión socioeconómica con respecto a los estratos inferiores que se organizan en las proximidades de su blindaje protector.

*Homogeneización, replicación, clonación: hacia la teratópolis.* La ciudad como medida humana ha evolucionado hacia un enfermo gigantismo, el equilibrio que debía existir en tanto que principio organizador del espacio urbano ha cedido el paso ante la presión del caos generado por la voracidad de las factorías inmobiliarias. La mayor parte de culpabilidad recae en el sistema capitalista que cuida de que el conjunto funcione de un modo óptimo para producir más consumidores que produzcan y consuman más, en un encadenamiento infinito. Uno de los residuos de esta reacción cristaliza en el *junkspace*, el espacio-basura que es, en palabras de Koolhaas, “lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente lo que se coagula mientras la modernización está ocurriendo su secuela”<sup>62</sup>. Las periferias de las ciudades se replican entre sí, contienen *suburbs*, *suburbia*, zonas residenciales; chabolas, *shantytowns*, *favelas*, *bidonvilles*; centros comerciales, *malls*, *megastores*. Todos ellos como productos estandarizados sin señas de identidad, se combinan arbitrariamente las edificaciones con otros componentes urbanos —como si fueran accesorios—, fuentes, rotondas, plazas, parques; servida la homologación espacial es difícil que no entre en escena una mediocridad anodina en los habitantes con una endogamia cultural cada vez más evidente.

En el cautiverio del ideal constructivo moderno se produce la siguiente metamorfosis: lo que para Le Corbusier significaban las viviendas (y por añadidura las ciudades), es decir la

---

<sup>61</sup> AMENDOLA, Giandomenico, “Los excluidos del sueño y la ciudad blindada”, en *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste, Madrid 2000.

<sup>62</sup> KOOLHAAS, Rem, “El espacio basura. De la modernización y sus secuelas”. *Arquitectura Viva*, 74, septiembre-octubre 2000, pp. 23-31.

“máquina para habitar” (*machine à habiter*), se han convertido en lugares contenedores de personas o, dicho de otro modo, en *espacios para producir sujetos inconscientes de su propio confinamiento*.

Este marco trae consigo una alteración radical del significado que la ciudad tiene para el habitante, por cuanto que transforma su capacidad de percepción e identificación con ella. Si el mal sueño de la razón invoca a los monstruos ocultos, ¿cuáles son las pesadillas que persiguen a los arquitectos y urbanistas? La trayectoria que ha elegido la ciudad está en consonancia con tantos otros problemas interconectados entre sí como el deterioro del medio ambiente, el agotamiento de los recursos naturales y el cambio climático, y se dirige a materializarse en magnitudes colosales, propias de las narraciones de ciencia ficción, mediante un abigarrado eclecticismo y estratificaciones tecnológicas. El problema no es tanto el tamaño como el ritmo de crecimiento, algo así como les ocurre a las células del cuerpo humano cuando les afecta el cáncer: la ciudad está afectada por tumores que replican de modo descontrolado las edificaciones y le dotan de un carácter *oncoarquitectónico* completamente abyecto [18].



[1] John A. Mitchell, *The Last American*, 1889



[2] Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1932



[3] Pabellones alemán (Albert Speer, izquierda) y ruso (Boris Iofan, derecha) enfrentados en la Exposición Universal de París en 1937



[4] Saburô Murakami destruyendo los paneles de papel de *Passage*, 1956



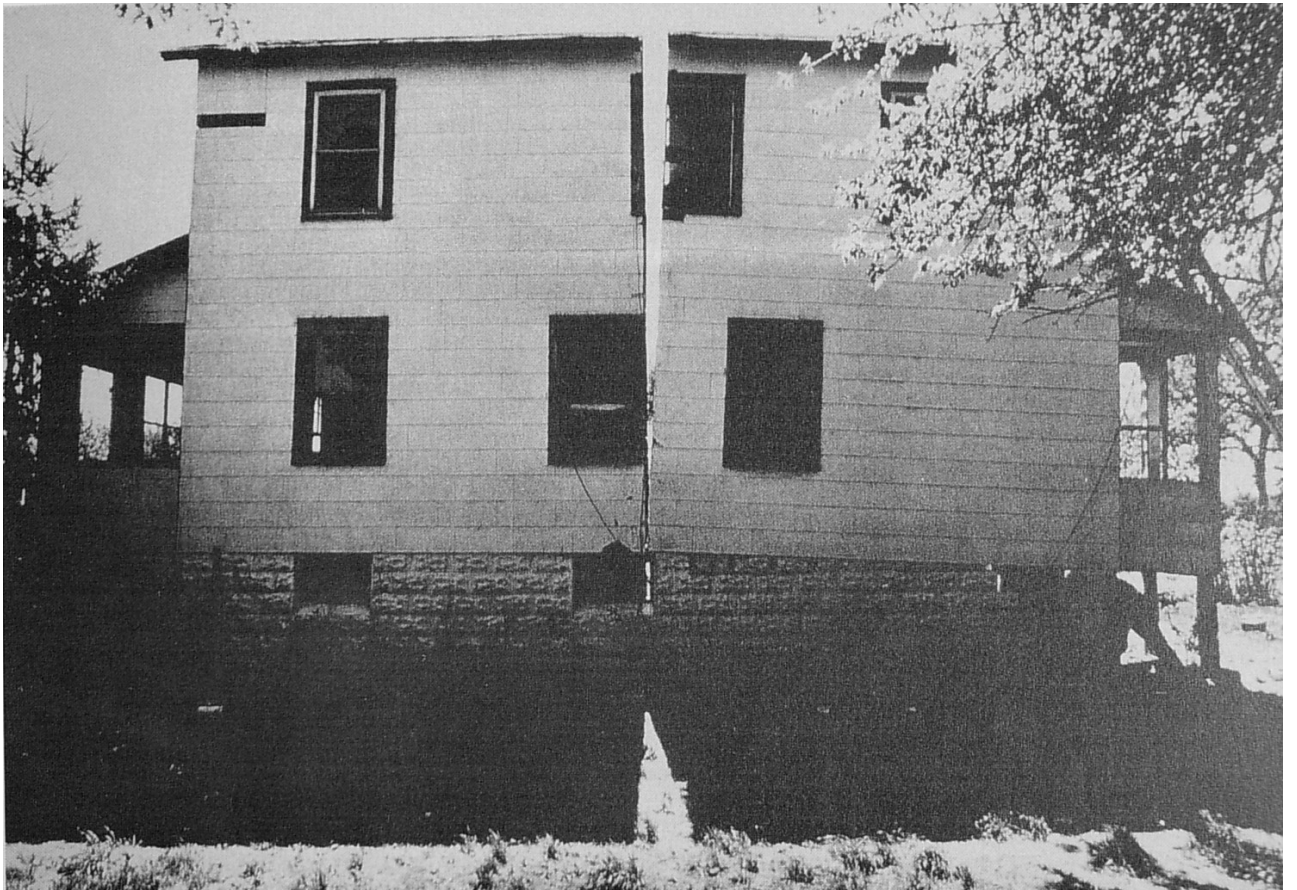


[5] Gordon Matta-Clark, *Descending steps for Batan*, 1977

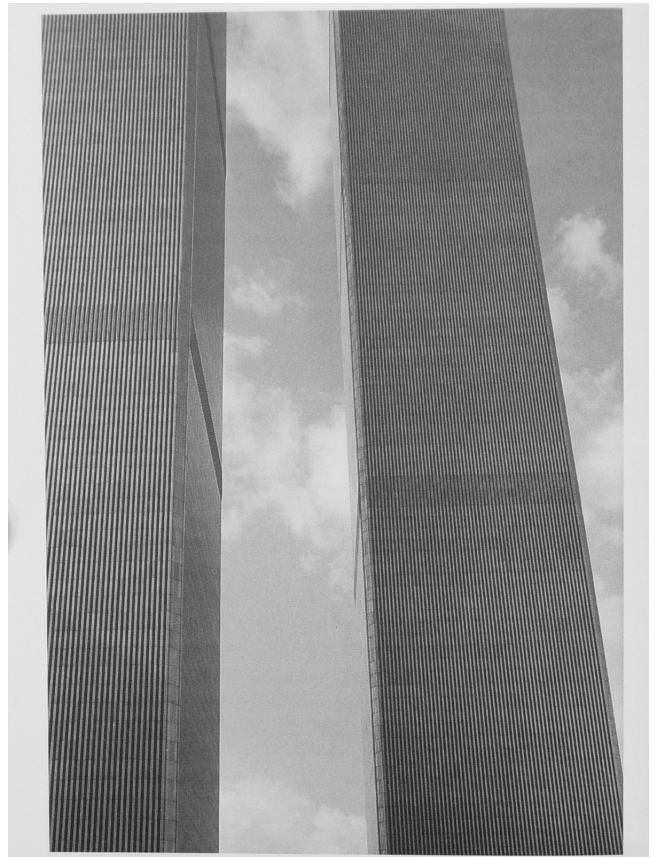
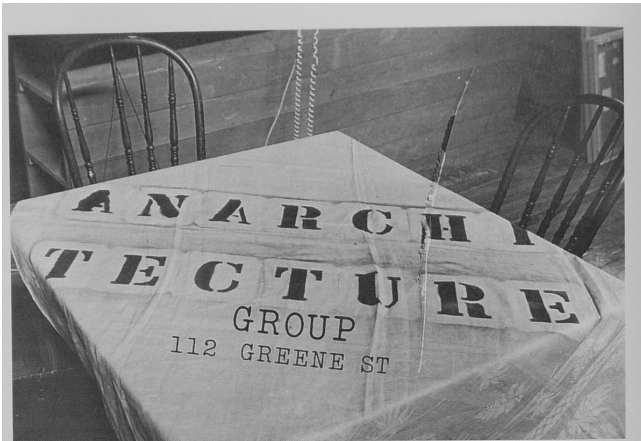


91 Suffolk St.  
Block 305 Len 69  
25 x 100' 6 story walk-up old law tenement  
Owned by 2357 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC  
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President ('65)  
Principal Martin Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)  
Acquired 11-15-1965 from Ellard Realty Corp.,  
137 Orchard St., Samuel Kinschiff, President  
\$16,500.- purchase money mortgage, 11-16-1965 at 6%  
interest held through assignment, 12-28-1965 by  
Samuel Kinschiff, 325 E Grand St., 777, Ave 11 St., NYC.  
\$6,000.- mortgage at 6% interest, 11-15-1965, held by  
423 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC. Harry Shapolsky, Pres.  
Assessed land value \$10,000.-, total \$26,500.- (1972)

112 Suffolk St.  
Block 305 Len 69  
25 x 100' 6 story walk-up old law tenement  
Owned by 300 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC  
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, Pres. ('65/67)  
Harry Shapolsky, Pres. ('65/67)  
Samuel Kinschiff, Vicepresident ('61)  
President Harry J. Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)  
Acquired 5-18-1967 at auction from City of New York  
for \$17,000.-  
\$16,500.- mortgage at 6% interest, 5-29-1967,  
due 5-29-1968, held by City of New York  
Assessed land value \$10,000.-, total \$26,500.- (1972)



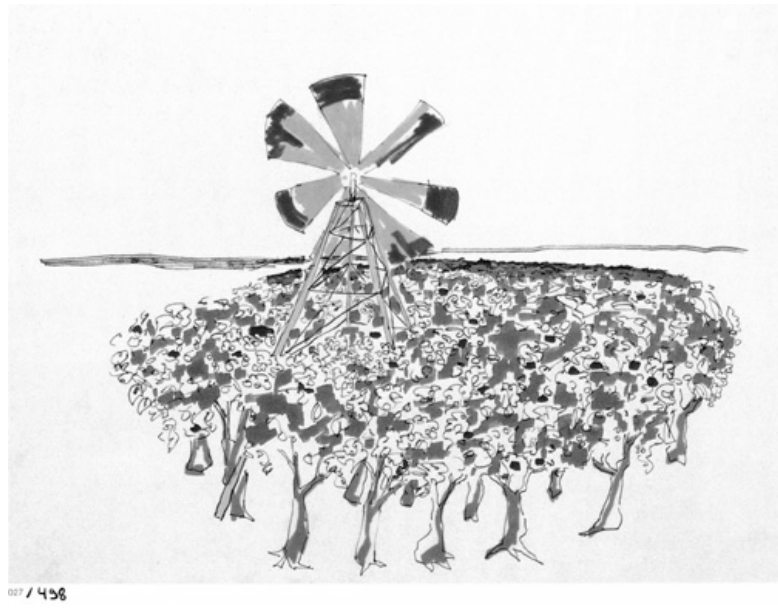
[7] Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974



[8] Tarjeta de invitación de la exposición *Anarchitecture*, 1974



[9] Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975

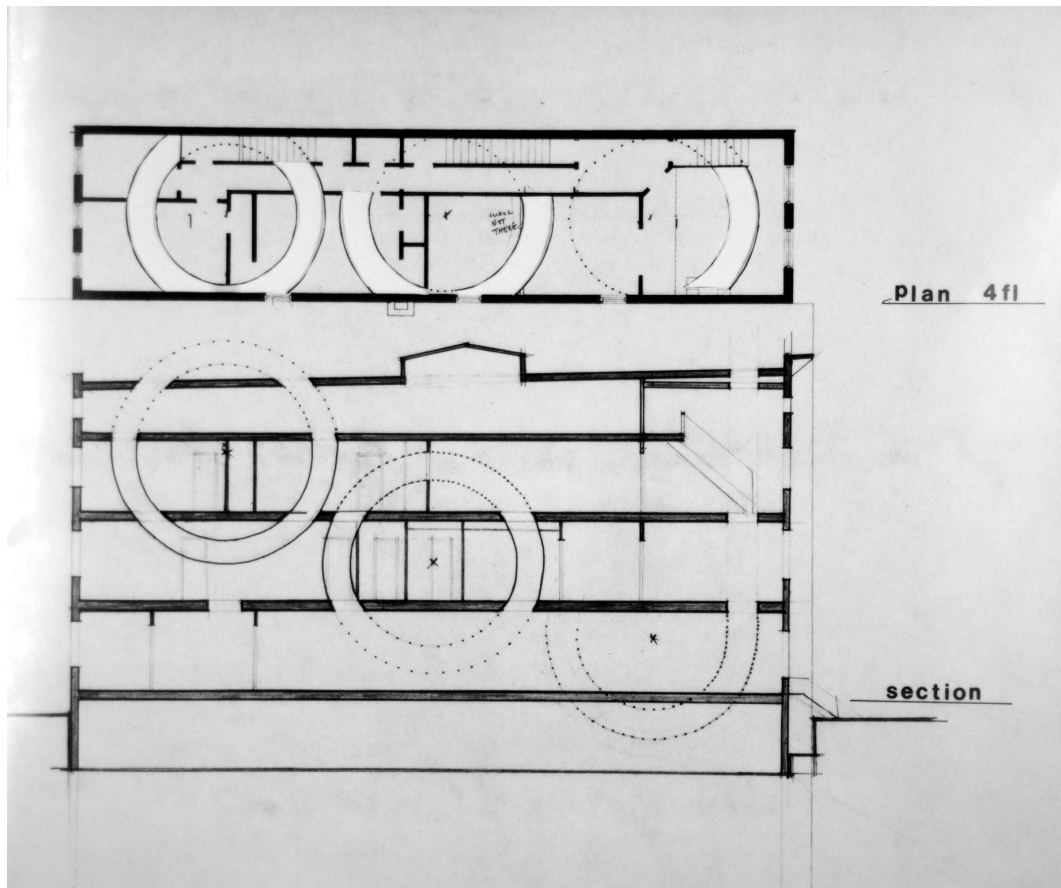


[10] Comparación de dibujos de Matta-Clark y Smithson. *Architectural Addition to an Ideal Landscape*, 1970-1971 y *Britannia Beach Project. Spill-Fluvial Discharge*, 1970

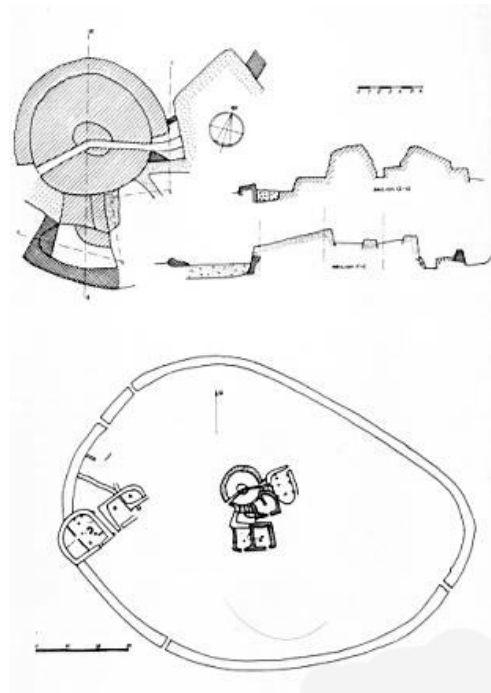


[11] Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975

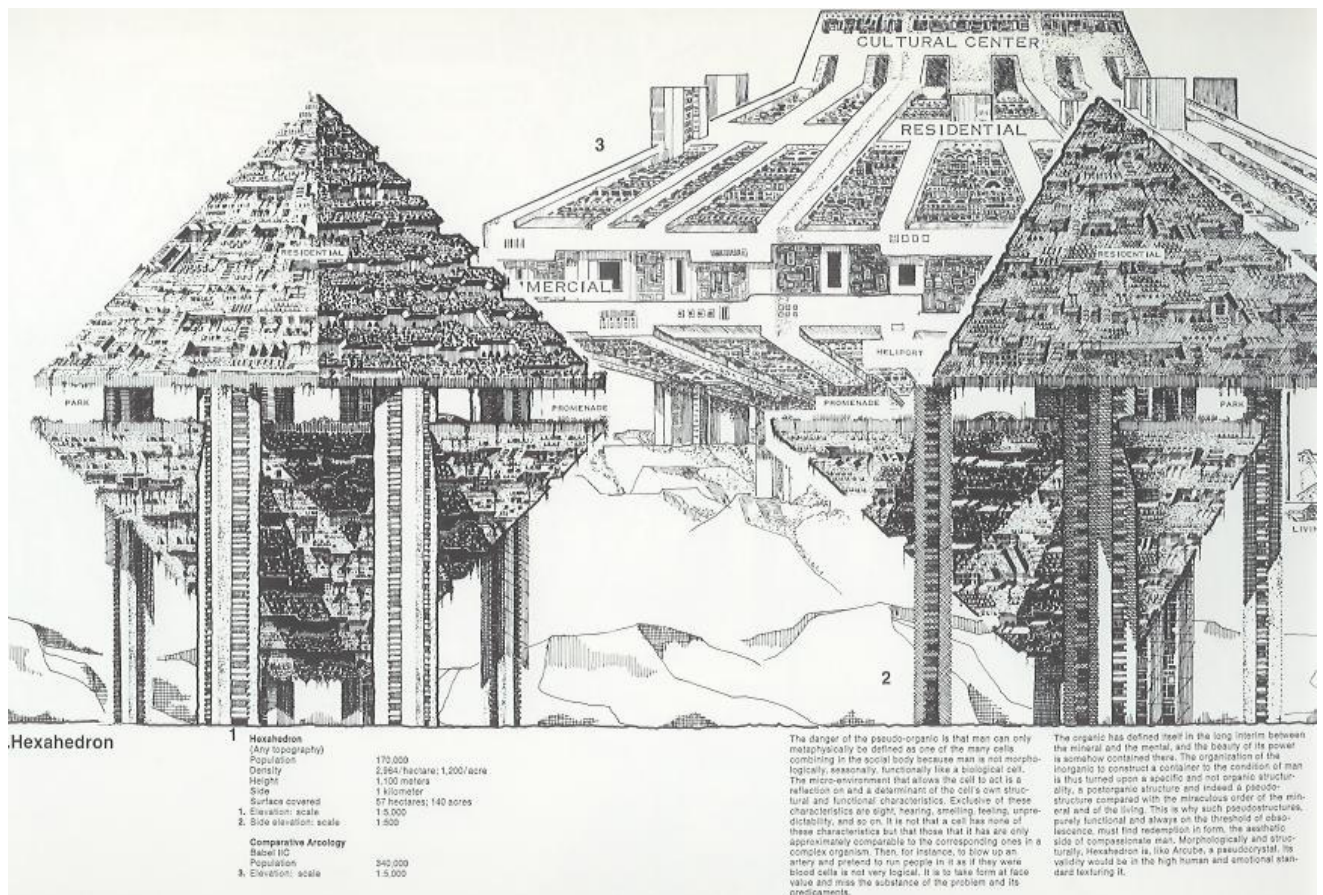




[12] Gordon Matta-Clark, *Circus: The Caribbean Orange*, 1978



[13] Planta del poblado neolítico de Ses Païsses (Artà, Mallorca)

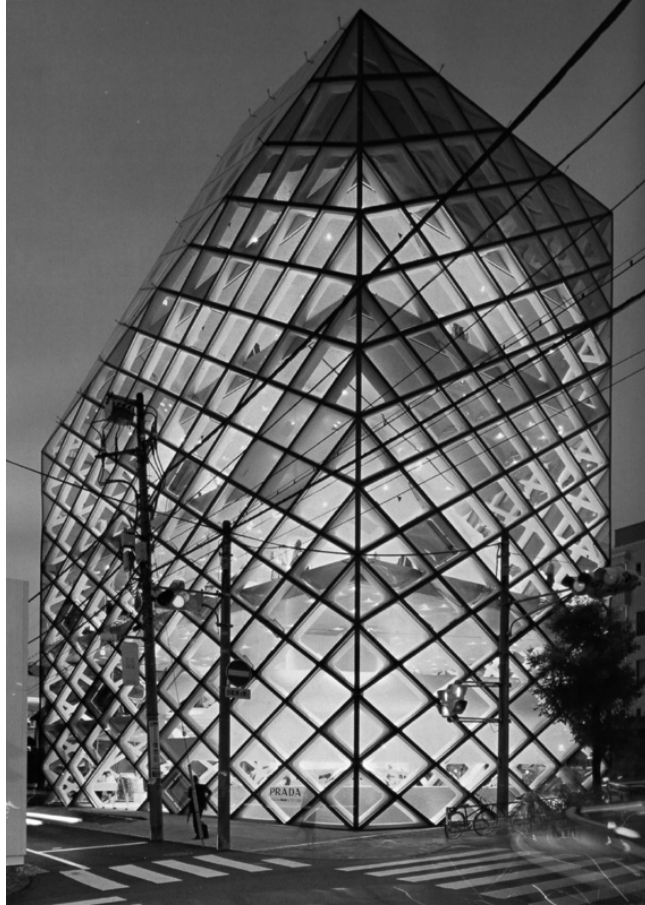


[14] Paolo Soleri, Arcología denominada "Hexaedron", 1969





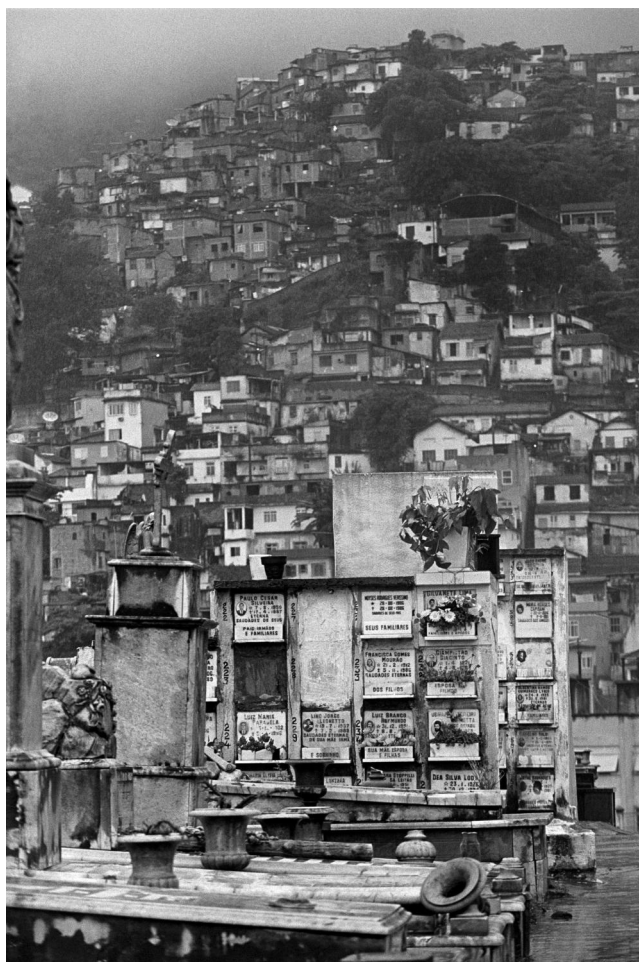
[15] El *New Urbanism* de Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk plasmado en Seaside (Florida) en los años ochenta y la racional planificación del complejo de Auschwitz-Birkenau, foto de la RAF (junio 1944)



[16] Herzog & De Meuron, *Tienda Prada*, Tokyo, 2003



[17] *Hoteles cápsula* en Tokyo



[18] Acumulación característica de la *favela* en Río de Janeiro

## 2. Operaciones en el borroso límite de lo arquitectónico y lo escultórico

A partir de la brecha ocasionada por el empuje de ciertos descubrimientos formales por parte de la vanguardia de principios de siglo XX, la escultura comenzó a sufrir una serie de mutaciones motivadas, en primer lugar, por la preocupación de los artistas por reinterpretar la práctica escultórica en función de los nuevos movimientos y, posteriormente, por la promiscuidad con que ésta se unía a otros medios plásticos, lo que conduciría a la aparición y consolidación de otras ramas combinatorias de temas, formas y materiales.

Dicho lo anterior, no significa que se abandonaran para siempre los principios iconográficos y morfológicos nucleares de la escultura tradicional como pueden ser el modelado, los vaciados, los distintos tipos de talla o la fundición, pues siguen surgiendo artistas que se encuentran perfectamente adaptados a esos mecanismos de expresión como pueden ser las *ciudades formadas por la conjunción de elementos geométricos* que realiza Miquel Navarro, los *vaciados de objetos de índole fantasmática* de Rachel Whiteread o las *representaciones ideales en metal de géneros arquitectónicos* de Rita McBride. Por tanto, una cuestión irrefutable es, la increíble distancia, tanto morfomaterial como de contenido, que puede haber entre una obra de Isidro Blasco —concebible como, pongamos por caso, una *fotoescultura*—, otra de Nam June Paik —¿*visiescultura*?— y los vaciados que ejecuta regularmente Whiteread.

Todas ellas se leen, de manera invariable, como *instalaciones*; pero, ¿por qué hay cierta resistencia por parte de la crítica y la historiografía dedicadas al arte contemporáneo, a utilizar la palabra *estatua*? Es posible que esa repulsión —u hostilidad— se deba a la tendencia a equiparar en la consciencia del hablante dicho vocablo con la *representación tridimensional humana* (y en menor medida, animal). La cuestión que nos atañe aquí radica en la resolución del conjunto de problemas que dificultan el análisis sintáctico de un buen número de obras tridimensionales cuyo fundamento temático se basa en mayor o menor grado en los ambivalentes significados de la reproducción y representación de la arquitectura.

Hasta casi la primera mitad del siglo XX, y aunque Marcel Duchamp ya se había adelantado en varias décadas al conflicto entre la forma física y lo inmaterial del concepto, aún resultaba una cuestión tautológica el significado de los vocablos estatua (derivado del latín *statuo*, ‘estar en pie, erguido’) o escultura; consecuentemente, las esculturas de Picasso eran eso mismo, a pesar de que pudiera utilizar otros componentes prestados de la vida cotidiana, sin embargo, los readymade de Duchamp ya estaban en otra galaxia de significado. Por esa razón, cuando se colisiona además con la dificultad derivada de los caracteres arquitectónicos de ciertos comportamientos escultóricos, (o viceversa) es el momento que brotan las dudas: por ejemplo, ¿una *Merzbau* sería una escultura o una construcción?; la reiteración incesante de las habitaciones de Gregor Schneider o la duplicación de espacios de Glen Seator o Leandro Erlich, ¿se interpretarían como instalaciones, esculturas, dioramas o decorados?

De manera análoga, la indagación sobre la naturaleza del espacio arquitecto-escultórico también se torna dudosa, pues no se puede afirmar taxativamente si toda (re)construcción de un espacio implica a la arquitectura. ¿Dónde se ubica, pues, el límite que permita distinguir nítidamente la arquitectura de la escultura? Asimismo, cabría preguntarse si todo aquel objeto tridimensional situado en un espacio acotado, ya sea abierto o cerrado, sería siempre una escultura: compárese cualquier arco de triunfo con una obra de la magnitud de *Group of four trees* (Chase Manhattan Plaza, 1969-1972) o *Tour aux figures* (Parc Départemental de L’Ile Saint-Germain, proyecto de 1967, realizada en 1988) diseñadas por Jean Dubuffet. Esta última posee unas innegables proporciones arquitectónicas —veinticinco metros de altura— y está ubicada en un emplazamiento donde participan tanto los aspectos constructivos derivados de su tamaño y transitabilidad, como también forman parte los principios escultóricos de libertad de formas y expresividad material. A continuación, compárese la obra de Dubuffet con la indudable raigambre escultórica de un proyecto de la envergadura de *Superestructura sobre Viena*, de Hans Hollein, en 1960, y se podrá comprobar que apenas existen diferencias formales entre uno y otro [1]. De este ejemplo, pues, se extrae la dificultad que supone a menudo el escollo de la conceptualización de los términos.

### **Modelos de escala variable. Definición. Clasificación**

La primera parte del análisis consiste en una mejor comprensión acerca de las correspondencias, no siempre biunívocas, entre tamaño, magnitud y escala y la concepción arquitectónica y, por otra parte sobre cómo se relacionan todas ellas dentro de la esfera propiamente artística. De este modo, se considerarán aquellas realizaciones que se encuentran a mitad de camino de la arquitectura y la escultura y cuya problemática se puede resumir en tres aspectos básicos: la definición de *modelo*; el uso indistinto de estos dispositivos por parte de artistas y arquitectos; y las diferencias producidas en cuanto a su recepción, según en qué

ámbitos se exhiban. Para ilustrarlo se propondrán algunos ejemplos de artistas que estén relacionados con cada una de las categorías; hay que señalar, no obstante, que muchas de las muestras estudiadas podrían aparecer en más de una de las clasificaciones y que, por otra parte, los ejemplos obedecen a diversas situaciones temáticas para poder abarcar la mayor parte posible de producción artística contemporánea.

Este tipo de realizaciones *paraescultóricas* o *paraarquitectónicas* se encuentran incluidos en el conjunto denominado como *modelos de escala variable*; interesa especialmente insistir en la definición, significado y estatus de la *maqueta* o *modelo arquitectónico* debido a su condición de *objeto mueble* (pero también *móvil* o *movible*). Ese rasgo mobiliario es característico de las producciones artísticas y se presenta radicalmente opuesto a la noción intrínseca de arquitectura, entendida en tanto que bien *inmueble*.

La maqueta, como objeto en sí mismo o como producto terminado, no ha suscitado un gran interés por su estudio. Si se indaga sobre el origen del término en castellano, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, se encuentra un escueto “v. *mancha*”; y ésta aparece definida como

*Maqueta* [Acad. 1936], tomado del fr. *maquette* [1752] y éste del it. *machietta* ‘boceto (de un dibujo)’, dimin. de *macchia* íd., que es la forma italiana correspondiente al castellano *mancha*, y empleada normalmente con el significado de éste<sup>1</sup>.

De ello se infiere que una maqueta no sería más que un boceto cuya valoración estética es nula y que, en realidad, no sería más que una sustancia informe. Pero, ¿qué significa en el marco plástico? El *Diccionario de Arte* de Chilvers profundiza un poco más en el término y establece el matiz diferencial del tamaño y su relación intrínseca con el universo constructivo, además de añadir el carácter material, pues para él significa “la reproducción a escala, generalmente en madera, de un proyecto o edificio”<sup>2</sup>.

El filósofo Étienne Souriau en su *Vocabulaire d'esthétique* aporta posteriormente un sentido *cualitativo* a la maqueta y determina que ésta no sería solamente una etapa intermedia en el transcurso del proceso de edificación, sino un también un *objeto acabado en sí mismo* susceptible de contemplación estética puesto que

la maqueta es una preparación del decorado real, o un recuerdo suyo cuando ha desaparecido.

Pero a menudo ella es también por sí misma una obra de arte. El paisaje o el jardín en miniatura,

---

<sup>1</sup> COROMINAS, J., PASCUAL, J.A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III, Gredos, Madrid 1981, p. 798.

<sup>2</sup> CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold y FARR, Dennis, *Diccionario de Arte*, Alianza, Madrid, 1992, p. 447. Más adelante se afirma también que el “... El modelo era más elaborado y plenamente trabajado que el esbozo, pudiendo ser equivalente, en ocasiones al boceto. También se utiliza el término por maqueta”, p. 475.

o la casa de muñecas, son obras que se contemplan empequeñeciéndose uno mismo mentalmente, penetrando así en la escala de ese microcosmos<sup>3</sup>.

La arquitecta Marta Úbeda, por su parte, penetra aún más en la naturaleza de los modelos y llega a distinguir hasta once tipos distintos: las maquetas de *estudio previo*, los modelos *didácticos*, *experimentales*, *producciones en serie*, *sintéticos*, *vivos*, *realizados en yeso o cera*, *dinámicos*, *anatómicos*, *miniaturas* y *maquetas cinematográficas*<sup>4</sup>. A pesar de la exhaustiva clasificación y de que se incluyen otros tipos de representaciones que no se consideran aptas para el estudio —como son los modelos “vivos, dinámicos o anatómicos”—, el interés de la autora se dirige a desvelar la importancia de la maqueta en cuanto a su funcionalidad, es decir, desde esta perspectiva se concibe más como un *dispositivo de visualización* antes que un *mecanismo proyector y proveedor de discursos y metáforas*. De este modo, para Úbeda la maqueta continua siendo la etapa intermedia que permite traspasar el orden mental y llegar al soporte físico, ya que se define como un

documento que expresa la idea de proyecto concebido en la mente, siendo el paso intermedio entre ésta y la realidad ... Se adelanta a la propia arquitectura, en cuanto a representación o abstracción tridimensional a escala de un espacio arquitectónico o de algún espacio concreto del mismo<sup>5</sup>.

De la unión de todas estos enunciados se pueden extraer al menos dos conclusiones: la primera tiende a concebir la maqueta o el modelo como un ejercicio transitorio o un *estado intermedio que permite alcanzar la perfección*; la segunda señala que ese objeto funciona como un auténtico modelo, es decir, en el sentido de *arquetipo* o *prototipo* [2].

Efectivamente, un prototipo es el primero de una serie, lo que se puede llamar sin lugar a dudas un *original*. Se hacen explícitas de este modo, nociones primordiales en la historia del arte, como son la imitación y la reproducción, la representación, y las difíciles relaciones entre el original y la copia. La complejidad radicaría en la configuración bipolar del modelo: es tanto una idea platónica —el símbolo de la perfección inmaterial— como una aristotélica materia *modelable*, una sustancia en bruto<sup>6</sup>. Por ello, la maqueta proyecta de manera perfecta lo que

---

<sup>3</sup> SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, París, 1990, p. 976-977. (Hay tr. cast., *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid 1998).

<sup>4</sup> Cfr. “La maqueta como artificio funcional: tipos”, en ÚBEDA BLANCO, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid 2002, pp. 37-45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>6</sup> Asimismo, la concepción de modelo tiene diferentes ajustes según se entienda como un sistema que permite explicar otro; un “primer motor” inmóvil; un paradigma o un modelo mecánico. Véase FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, Tomo III. (Edición revisada por Josep-Maria Terricabras), Ariel, Barcelona 1994, pp. 2431-2433, 3512 y ss.

todavía no existe (y también lo irrealizable) y, simultáneamente, también es un procedimiento para organizar las formas físicas de un edificio y precisar sus debilidades visuales.

En la intrincada estructura del modelo arquitectónico hay, por tanto, dos coordenadas primarias que afectan de manera semejante a las contrapartidas constructivas y artísticas. Se ha de atender por un lado, a los efectos de realidad, la reproducción y la representación; por otro — y en cierto modo, unida a la anterior— se detecta la diferencia existente de significación que implican los cambios de escala, es decir, los matices tanto expresivos como semánticos que el tamaño le produce al hipotético espectador. Se podría afirmar que los *efectos de realidad* se asientan en la capacidad del observador para imbuirse de la sensación de decorado que puede proporcionarle una maqueta o una instalación; son análogos a la “suspensión de incredulidad” en la expresión acuñada por Samuel Coleridge<sup>7</sup> y que permiten la identificación del espectador con lo observado.

Aunque habrá oportunidad para ello, vale la pena detenerse un momento en el ejemplo del extenso abanico de posibilidades y combinaciones habido entre dos extremos: de los singulares edificios y objetos agigantados de Claes Oldenburg a la miniaturización de las utópicas ciudades africanas de Bodys Isek Kingeslesz; aunque pertenecen a espacios narrativos radicalmente diferenciados, se manifiesta la implicación de ambos en los ejes estructurales de efecto de realidad y escala.

Motivados por todo lo anterior, hemos decidido utilizar un nexo que, por su idoneidad, permita el análisis de los modelos de escala variable; el vínculo común supone un presupuesto o *principio antrópico*: la idea central es que el cambio de escala del objeto, y de ahí sus proporciones arquitectónicas o no, se produce en función de la *percepción del espectador* y los datos que recibe de dicho objeto se procesan en cuanto a su masa con respecto de la corporalidad humana.

Por lo tanto, ha de realizarse un ajuste sobre la significación de obras de arte en las que parte, si no todo, de su peso expresivo recae en las cuestiones del tamaño y la representación arquitectónicas. Existiría, por consiguiente, una tensión dialéctica entre la obra y su tamaño y, por otra parte, el lugar que ocuparía la figura humana. En función del marco de referencia construido en contigüidad con dicha figura, en los trabajos artísticos habría tres tipos de tamaños: obras menores, iguales o mayores que una escala 1:1. Es este un criterio quizá algo rudimentario, pero permite dilucidar significaciones de raíz psicológica de algunos trabajos y, al mismo tiempo, ofrece comprensión sobre cómo funciona el cuerpo humano cuando se compara con la capacidad del dispositivo para producir la sensación de realidad junto a la idea de *habitabilidad* derivados de la proporción arquitectónica.

---

<sup>7</sup> BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid 1976, p. 132.



El plano físico se entremezcla con el psicológico-perceptivo y también el imaginario en un contraste o vaivén ficticio donde un mismo espacio nunca es el mismo a los ojos del espectador. Gaston Bachelard delimita sagazmente las condiciones de esa negociación o diálogo presumidas entre el lugar, el espacio y la escala:

Pero, a veces, las transacciones de lo pequeño y de lo grande se multiplican, se repercuten. Cuando una imagen familiar crece hasta las dimensiones del cielo, nos llega de súbito el sentimiento de que, correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo. Macrocosmo y microcosmo son correlativos<sup>8</sup>.

No obstante, para llevar a cabo esa correlación que anuncia Bachelard es necesario un elemento que conduzca del ámbito de lo muy pequeño al de lo muy grande: el cuerpo humano o nuestro principio antrópico que da lugar a la escala 1:1; la escala real y humana. Por tanto, la correspondencia proporcional localizada se basaría en que las obras de arte que se hallan por debajo del umbral diferenciador 1:1 serían las *miniaturas*, las maquetas, las llamadas *casas de muñecas* y lo que canónicamente se ha denominado como *juguete*. A continuación, y gracias a su equivalencia con la escala normal, el siguiente estrato estaría ocupado por las instalaciones, los escenarios y los dioramas, algo denominado en el mundo anglosajón como *full scale model*<sup>9</sup>. Por último, la parte final de esa hipotética escala estaría representada por las grandes instalaciones o *environments* colosales, o también obras de arte público que toman como punto de partida elementos de la realidad y lo llevan a extremos casi inconmensurables como, por ejemplo, los edificios envueltos de Christo y Jean-Claude; en definitiva, espacios de arte que empequeñecen la figura humana a niveles microscópicos.

En el catálogo de la exposición colectiva *Wonderland*, al hilo de la cuestión de las miniaturas, Terence Riley afirmaba que “la arquitectura nunca ha sido *conceptualmente* definida por su tamaño”<sup>10</sup>, con esta sentencia, el autor comete un error considerable. Si se toma como premisa la idea de *utilitas*, quizá la razón primera sería el *uso* por parte de las personas, es decir, que a la construcción se le ha de suponer cierto tamaño mínimo; la arquitectura se crea con la ayuda de la antropometría, motivo que define la escala arquitectónica. Parece imposible, por

---

<sup>8</sup> BACHELARD, Gaston, “La miniatura”, en *La poética del espacio* [1957], Fondo de Cultura Económica, México 1965, p. 220.

<sup>9</sup> Nos hemos hecho eco del título de KOOLHAAS, Rem, WERLERMANN, Hans y MAU, Bruce, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, Nueva York 1994. Por otra parte, respecto a la reflexión sobre los tamaños, cuando intentábamos clasificar las producciones de miniaturas, estuvimos tentados a utilizar los vocablos *arquitectura edicular* o *ediculos*. Sin embargo, el significado de *aediculum* (‘edificio pequeño’), pese a que desde un punto de vista etimológico se adaptaba a la perfección a nuestro discurso, no obstante, nos dimos cuenta de la dificultad de salvar las connotaciones religioso-funerarias que implicaban a este tipo de construcción y que podrían ocasionar el efecto de un lastre para todo el análisis.

<sup>10</sup> RILEY, Terence, “Heterotopia: Displacing Architecture”, en *Wonderland*, The Saint Louis Art Museum, 1 julio - 24 septiembre 2000, Distributed Art Publishers, Nueva York 2000, p. 112.

tanto, eliminar la presencia humana de la *definición*. Resulta obvio que si una arquitectura no sirve para ser habitada de alguna manera, ¿para qué sirve entonces?

Se podría decir que existen *modelos P* ('pequeño'), *modelos M* ('mediano') y *modelos G* ('grande')<sup>11</sup>. La diferencia de escala respecto del visitante desempeña un papel fundamental en la percepción de la obra, pues su respuesta emocional dependerá casi invariablemente del tamaño de ésta. Con tal planteamiento habría al menos tres posibilidades de interacción con los objetos: si son grandes, un sobrecogimiento al percatarse de la envergadura real o un rechazo por la vía del miedo; reacciones de identificación con el objeto serían normales en las escalas cercanas a la 1:1; y finalmente, un presupuesto de dominación donde el territorio representado —como el mapa— forma parte de la visión del espectador-dominador —es decir el déspota o el caudillo— éste accede a una metamorfosis en dios-ordenador o demiurgo.

El escritor neoyorquino Paul Auster, imbuido del universo urbano como lo demuestran muchos de sus títulos, es también un excelente constructor de laberintos retóricos y de espacios encadenados entre sí<sup>12</sup>. En *The Music of Chance* (La música del azar) uno de sus personajes (Stone, 'piedra') está construyendo una miniatura que ha bautizado como la "Ciudad del mundo". Aunque es una cita extensa, vale la pena observar cómo aparecen en ella estas tres reacciones frente al objeto como fuente de narraciones.

La única otra cosa que había en el cuarto era una enorme plataforma que se alzaba en el centro del suelo, cubierta con lo que parecía una maqueta a escala, en miniatura de una ciudad. Era algo maravilloso de ver, con sus locos capiteles y edificios realistas, sus estrechas calles y microscópicas figuras humanas ...

—Se llama la Ciudad del Mundo —dijo Stone modestamente, casi haciendo un esfuerzo para pronunciar las palabras—. Está aún a medio terminar, más o menos, pero supongo que podrán hacerse una idea de cómo llegará a ser<sup>13</sup>.

Obsérvese cómo se contrapone "enorme plataforma" a "miniatura de una ciudad", para dar idea de su magnitud; también el sentimiento de orgullo disimulado de el constructor Stone al decir "cómo llegará a ser". Su amigo Flower le toma la palabra a continuación y desempeña el papel de guía y exegeta de esta ciudad en continuo crecimiento (virtual) como sus homólogas de escala real:

---

<sup>11</sup> No creemos necesario una graduación mayor continuada en *modelos súpergrandes* pues la idea nuclear es establecer una relación cualitativa antes que una cuantitativa.

<sup>12</sup> La influencia que ejerce la metrópoli, el mundo construido artificialmente permea toda la obra de Auster, y se puede ver de manera más contundente en el acuñado de títulos como *City of Glass* (Ciudad de cristal, 1985), *The Locked Room* (La habitación cerrada, 1986), *In the Country of Last Things* (En el país de las últimas cosas, 1987), *New York Trilogy* (Trilogía de Nueva York, 1987), *Moon Palace* (El palacio de la luna, 1989) o *Brooklyn Follies* (2005).

<sup>13</sup> AUSTER, Paul, *La música del azar* (1990), Anagrama, Barcelona 2004, p. 95.

—La ciudad de Willie es más que un simple juguete —dijo Flower—, es una visión artística de la humanidad. En un sentido, es una autobiografía, pero en otro sentido es lo que podríamos llamar una utopía; un lugar donde el pasado y el futuro se juntan ... Si miran con atención, verán que muchas de las figuras representan al propio Willie. Allí, en el parque infantil, le ven de niño. Más allá, le ven de adulto puliendo lentes en su tienda ... Pero todas estas cosas se integran en un contexto más amplio. Son únicamente un ejemplo, una ilustración del viaje de un hombre por la Ciudad del Mundo. Miren el Palacio de Justicia, la Biblioteca, el Banco y la Prisión. Willie los llama los Cuatro Reinos de la Unión, y cada uno desempeña un papel fundamental para mantener la armonía de la ciudad. Si miran la Prisión, verán que todos los presos están trabajando alegremente en diversas tareas, que todos están sonriendo. Es porque están contentos de que les castiguen por sus delitos y de estar ahora aprendiendo a recobrar, por medio del trabajo duro, la bondad que hay en ellos ... Es un lugar imaginario, pero también realista. El mal sigue existiendo pero los poderes que gobiernan la ciudad han encontrado la manera de transformar ese mal nuevamente en bien. Aquí reina la sabiduría pero la lucha es constante a pesar de todo y se requiere gran vigilancia por parte de todos los ciudadanos, cada uno de los cuales lleva la ciudad entera dentro de sí. William Stone es un gran artista, caballeros, y considero un gran honor contarme entre sus amigos<sup>14</sup>.

Es obvio el sentimiento motivado por la relación amistosa de Flower con Stone; el mismo Flower pone de relieve la reacción de protección hacia unos hipotéticos habitantes diminutos, originada por la sabiduría de Stone, el constructor. Esta sensación se entremezcla, también de un modo muy evidente, con otra de dominación global. Es indudable la analogía con la producción de un espacio cuyas pretensiones son provocar un efecto de realidad: la construcción de un universo con una serie de regiones, leyes e instituciones, equivalentes a un sistema geográfico, jurídico y organizativo. Por ello Willie Stone es quien administra la justicia y los castigos, a la manera de una divinidad todopoderosa. En otro orden de cosas, es interesante señalar la eliminación del continuo espacio-temporal en la diseminación de la *utopía* (ningún espacio) y la *ucronía* (ningún lugar) y, al mismo tiempo, la estratificación de situaciones donde aparece el protagonista de forma *ubicua* —o si se prefiere, *multilocalizada*— a medio camino entre la omnipotencia y el modo narrativo de la pintura medieval.

### **Miniaturas. Modelos P**

La interpretación que se expone no está tan alejada de los supuestos que analizan el matrimonio de pedagogos John y Elizabeth Newson quienes, en una aproximación a las posibilidades educativas de la miniatura, afirman que es un instrumento de apoyo en el proceso de creación de la personalidad en la infancia. Los sentimientos que se producen en contacto con

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 96.

un “mundo en miniatura” suelen ser atractivos de manera común a todas las edades: “Este punto es particularmente importante en el tema de los juguetes y modelos en miniatura, pues *la reducción de la escala, combinada con la fidelidad respecto al original, ejerce una fascinación única tanto sobre los niños como sobre los adultos*”<sup>15</sup>.

Dadas las connotaciones que se han observado, los modelos P constituyen para la historia de la arquitectura un instrumento de inapreciable valor para el arquitecto, pues le facilitaban la observación nítida de la composición de las fachadas, el conjunto de las masas construidas o la interrelación con edificios preexistentes. No obstante, un precedente por su función simbólica y por poseer una finalidad en sí mismo, completamente alejada de la proyección arquitectónica, fueron las construcciones y ambientes que servían de escenarios en miniatura a los *ushabti* o figurillas que acompañaban en los enterramientos de los difuntos en su viaje *post mortem* en Egipto [3]. Estaban fabricados en madera recubierta de estuco y el conjunto de estos modelos constituían una representación fidedigna de todos los estamentos de la sociedad: panaderos, sacerdotes, agricultores, esclavos, animales. Era, en sentido estricto, una reproducción de la vida cotidiana que había conocido el difunto. Una vez en el “otro mundo” esa reconstrucción era necesaria para que se repitieran de nuevo todos los gestos y movimientos habidos en la vida pasada; a los homúnculos se les insuflaría el aliento vital necesario para que sirvieran a sus señores por toda la eternidad. Un ejemplo conocido son las figuras halladas en la tumba del canciller tebano Meketré (al servicio del faraón Nebhepetre Montuhotep II, XI dinastía), en Deir el-Bahari; éstas representan varias situaciones habituales en aquella época: una inspección de ganado, un establo o un grupo de carpinteros trabajando. No interesa tanto la gracilidad de los movimientos o el grado casi obsesivo de detallismo en su factura, como la cuestión de su ubicación en un contexto: un espacio determinado que confiere de manera unívoca su significado último. Es muy posible que se refiera a esta cuestión cuando Sergio Donadoni escribe: “Aquí se ha utilizado la estereometría clásica como un elemento dialéctico ... Aquí estos bloques tienen la misma función que en el mundo de los vivos y engloban en su interior un *espacio que se puede recorrer, espacio de verdad*”<sup>16</sup>.

No obstante, hay miniaturas construidas más antiguas, las denominadas *casas del alma* o *casas del espíritu*, que se remontan al menos al año 5000 a.C. y parecen ser los primeros ejemplos de maquetas de edificios que no aparecen como un apoyo tridimensional a los planos constructivos, sino que es muy posible que la función principal de estas casas del alma fuese votiva y actuaran de soporte para las ofrendas funerarias de alimento. Como vestigios arqueológicos, también han servido para iluminar algunas lagunas en el saber constructivo

---

<sup>15</sup> Véase “Mundos en miniatura (Con un vistazo al coleccionismo)”, en NEWSON, John y Elizabeth, *Juegos y objetos para jugar*, CEAC, Barcelona 1984, pp. 120-121. El subrayado es nuestro.

<sup>16</sup> DONADONI, Sergio, “La época Menfita (dinastías V y VI)”, cap. III, en *El arte egipcio*, Istmo, Madrid 2001, pp. 116-117. El subrayado es nuestro.

egipcio<sup>17</sup>. Según argumenta la exposición *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad*, hay una evolución en los distintos valores significativos (de base para usos rituales, simbólicos y litúrgicos) y funcionales (como complemento a los planos arquitectónicos) desde Egipto a Grecia, pasando por Mesopotamia o Siria<sup>18</sup>.

Ahora hay que dar un salto temporal para intentar ofrecer más ejemplos relacionados con las poéticas contemporáneas. Un vínculo muy probable está en las *casas de muñecas*; los antecedentes de éstas radican en joyeros contruidos en plata y, más tarde, en las llamadas *cocinas de Nüremberg* manufacturadas hacia mediados del siglo XVII<sup>19</sup>. (Como dato anecdótico, sírvase saber que hacia el primer tercio del siglo XVIII se originaron en esa misma ciudad los célebres *soldaditos de plomo*). Generalmente, no es habitual el estudio de este tipo de construcciones, sin embargo en su ensayo Susan Stewart, bajo un evidente influjo bachelardiano, intenta trazar un mapa epistemológico de las diferencias de escala y su correspondencia en la lógica interna de los relatos: según ella, existirían narrativas distintas en función de su correspondencia con la categoría de lo miniaturizado o con la de lo gigantesco. Pese a que su texto está centrado en el campo del análisis literario —en este sentido, la referencia obligada son *Los viajes de Gulliver* de Swift—, hay un breve abordaje —apenas cuatro páginas— a la creación plástica que merece la pena indicar. Ahí desarrolla una interpretación exótica sobre las casas de muñecas, y aunque el comentario es un tanto enrevesado, de su texto se infieren algunas ideas llamativas. Para Stewart esta microconstrucción es

una casa dentro de una casa, la casa de muñecas no sólo expone en su articulación la tensión entre las esferas interior y exterior, sino que también representa la que hay entre dos modalidades de interioridad. Al ocupar un espacio dentro de un espacio acotado, la analogía más acertada para la casa de muñecas es la de relicario, un escondite en lo más recóndito del corazón: un centro dentro de otro centro, dentro del adentro ... Como las muñecas de moda, la casa de muñecas se creó originariamente (y quizá continúe así) como un entretenimiento adulto<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> “La idea de una estructura en terrazas también puede haberse derivado en parte de un tipo de casa que tenía una escalera que iba de un patio fortificado a un porche columnado en el segundo piso. Se refleja en las denominadas ‘casas del espíritu’, que son de cerámica y sirven de bandejas para las ofrendas de alimento en la tumba”. STEVENSON SMITH, W., “La XI dinastía (2134-1991 a.C.)”, en *Arte y arquitectura del antiguo Egipto*, Cátedra, Madrid 2000, pp. 144-145.

<sup>18</sup> Véase el catálogo *Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5500 a.C. / 300 d.C.)*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (16 enero - 15 junio 1997), Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1997.

<sup>19</sup> JACOBS, Flora Gill, *A history of dolls’ houses. Four centuries of the domestic world in miniature*, Scribner, Nueva York 1953.

<sup>20</sup> Cfr. el original en inglés y obsérvese el juego de palabras, difícil de traducir al castellano, en “within within within”: “A house within a house, the dollhouse not only presents the house’s articulation of the tension between inner and outer spheres, of exteriority and interiority —it also represents the tension between two modes of interiority. Occupying a space within an enclosed space, the dollhouse’s aptest analogy is the locket or the secret recesses of the heart: center within a center, within within within. The dollhouse is a materialized secret; what we look for is the dollhouse within the dollhouse and its promise

A nosotros nos sugiere la noción de *espacio encadenado*, entendiendo éste en tanto que espacio susceptible de quedar integrado en uno mayor y sucesivamente en otro que los englobe a su vez, y así de manera indefinida, con lo que se volvería a necesitar el elemento nuclear de la figura humana para comprender la magnitud de sus tamaños. Esos espacios se relacionarían entre sí como las cadenas de significantes o, por utilizar un símil gráfico, como las muñecas rusas, las cajas chinas o las regiones subatómicas de la materia. La otra idea reseñable que deja entrever es que el juguete no es únicamente patrimonio del mundo infantil, de ahí la importancia de la modalidad lúdica en el arte, quizá mucho más visible en las obras de los últimos dos siglos.

La investigación de Stewart sirve de excusa para retomar el texto de Auster y su descripción de la Ciudad del Mundo. La expresión artística imita la estructura de la materia en cuanto a la producción de espacios que se solapan, y existen una *acumulación indefinida* de espacios concatenados o de espacios estratificados, como una sucesión de estratos arqueológicos.

—La casa en la que nos encontramos ahora —dijo—. La casa y luego la finca, los campos y los bosques. A la derecha —y entonces señaló en dirección al extremo opuesto— estoy pensando en hacer una maqueta separada de este cuarto. Yo estaría en él, naturalmente, lo que significa que también tendría que construir otra Ciudad del Mundo. Una segunda ciudad más pequeña para que quepa en la habitación dentro de la habitación.

—¿Quiere decir una maqueta dentro de la maqueta? —preguntó Nashe.

—Sí, una maqueta de la maqueta. Pero antes tengo que acabar todo lo demás. Sería el último elemento, algo que añadiría sólo al final ...

—Pero si hiciera la maqueta de la maqueta —dijo Nashe—, teóricamente tendría que hacer otra maqueta aún más pequeña de esa maqueta. Una maqueta de la maqueta de la maqueta. Eso podría continuar indefinidamente<sup>21</sup>.

Un ejemplo de ello se puede observar en las reproducciones de edificios que supuso uno de los aciertos del poco afortunado *I Fórum Universal de las Culturas*, celebrado en Barcelona en el año 2004. En aquella exposición comisariada por Manuel de Solà-Morales, *Ciudades-esquinas*, se instalaron modelos a escala reducida que utilizaban todas las estrategias narrativas anteriormente argumentadas: se ubicaron dos maquetas exactas a escala 1:1000 de Tokio y

---

of an infinitely profound interiority. In fact, we can see the dollhouse-maker's relative inattention to the exterior of his or her structure as further evidence of this movement inward. Like the fashion doll, the dollhouse was originally (and perhaps still is) an adult amusement". STEWART, Susan, "The Miniature", en *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984, p. 61. Traducción nuestra.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 98.

Nueva York cuyos edificios estaban recubiertos de fotografía digital para dotar de una mayor verosimilitud al conjunto; una maqueta del centro de Estrasburgo en madera y tonos ocres a una escala mayor (1:200) y, finalmente unas reproducciones a escala 1:20/1:30 en un blanco inmaculado que representaban las esquinas más conocidas de edificios famosos, como el neoyorquino Flatiron Building de Burham, la Casa Milá de Gaudí o el edificio de apartamentos berlineses de Siza Bonjour Tristesse<sup>22</sup>. Es de destacar en esta muestra que la desaparición de la policromía a medida que aumenta la escala constructiva causa paradójicamente una mayor identificación con lo real en la miniatura y una evidente muestra de pureza y perfección canónicas en los monocromos modelos grandes [4].

### **Modelos M y G: del justo medio al gigantismo**

Un abordaje más breve a estos modelos permitirá dilucidar su problemática. La única diferencia que se encuentra en ellos respecto de los modelos P, y entre sí, es la de tamaño, por consiguiente, lo que se afirme —salvo matizaciones— servirá para ambas categorías. No es objetivo del estudio ahondar en la problemática inherente al concepto de instalación pues alejaría sustancialmente de la finalidad principal. Para nuestro propósito, la instalación se puede reducir, *grosso modo*, a un escenario o diorama más o menos grande. La diferencia modal entre uno y otro estribaría en si el hipotético observador puede recibir una experiencia ambulatoria a través del objeto o no: si el espectador puede adentrarse en sus dominios y dejarse imbuir por su atmósfera, sería un *escenario*; en caso contrario, si solamente puede ser contemplado, sería un *diorama*.

La etimología de diorama, *dia-* ('a través de') y *ópaqa* ('vista') apoya esta última afirmación. En 1822 los franceses Louis Daguerre y Charles M. Bouton patentaron el diorama, que había evolucionado a partir del panorama y que constaba de una pantalla transparente pintada por las dos caras que, según de donde recibiera la iluminación, cambiaba la imagen representada, generalmente paisajes. Con la aparición de los procedimientos fotográficos, el diorama fue perdiendo validez y aún más con la invención del cinematógrafo. Según Karen Wonders, quien ha investigado exhaustivamente los dioramas de los museos de ciencias naturales norteamericanos, el dispositivo emergió de nuevo poco después, a principios del siglo XX, transformado de manera radical, en concreto como parte integrada en las exhibiciones de la

---

<sup>22</sup> Una de las premisas de las que parte el comisario es la función nodal que desempeñan las esquinas en la ciudad: "Las esquinas muestran la naturaleza de la ciudad como un lugar de encuentro, superposición y conflicto. Las ciudades están hechas de multiplicación de esquinas y, en su conjunto, de retículas de encrucijadas ... La esquina es una metáfora de la ciudad porque constituye una propuesta a partir de la diversidad". Cfr. SOLÀ-MORALES, M., "Ciudades y esquinas urbanas", en AA VV, *Ciudades, esquinas*, Lunweg, Barcelona 2004.

Exposición Universal de París, entre los meses de abril y noviembre del año 1900<sup>23</sup>. Aquellas modificaciones debieron impresionar a la profesora Louise Cypher, quien en su texto sobre los dioramas escrito en 1942 formula la siguiente definición:

[un diorama es] una miniatura, un *conjunto tridimensional* que consiste en la colocación de pequeñas figuras y especímenes modelados y coloreados, con accesorios, en un *entorno apropiado*, y en la mayoría de los casos, iluminado artificialmente. La *escala y el tamaño de estos grupos es variable*; no hay limitaciones en cuanto al *asunto, que puede ser real o imaginado*, según lo que el creador desee describir<sup>24</sup>.

De lo anterior se pueden deducir varias cosas: una transformación del carácter bidimensional al tridimensional; una combinación de soluciones formales en las que se combina el *ilusionismo pictórico* de los fondos, en la órbita del trampantojo, con el *naturalismo escultórico* (una ilustración de ese grado naturalista en el contexto contemporáneo estaría en los trabajos de Duane Hanson, Ron Mueck o Evan Penny); y por último, la gran diversidad temática, generalmente encaminada a la escenificación didáctica de paisajes históricos o zoológicos [5].

El diorama se establece como una extensión de la figura, pues se hace necesario ofrecer un espacio mínimo contextual donde se desarrollen los personajes. Este “espacio mínimo contextual” permite la aparición lógica de una serie de movimientos que se esperan de la figura. De este modo no queda reducida a una acción, en algunos momentos, sin sentido como semejan algunas de las mejores obras que albergan los museos: por ejemplo, en el *David* de Bernini ¿dónde estaría el Goliat a quién lanzó su piedra? Quizás la atracción y la capacidad sugestionadora del diorama radican en que al tiempo que el espectador mantiene su conexión con el “mundo real”, a través de la diferencia de escala, permiten la proyección imaginaria de éste hacia el mundo que está viendo representado. Dos exposiciones inspiradas en dioramas muestran planteamientos radicalmente distintos: las fotografías tomadas por Hiroshi Sugimoto desde 1974 en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York muestran las vivaces escenas (recreadas por el escenógrafo Carl Akeley desde 1909) transformadas ahora en auténticas *naturalezas muertas*. Con diferentes motivos, el fotógrafo Joan Fontcuberta hace uso de los dioramas en la instalación *La isla de los vascos*, expuesta en Artium Centro-Museo

---

<sup>23</sup> WONDERS, Karen, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1993.

<sup>24</sup> Louise Cypher citada por K. Wonders, en *Op. cit.* p. 14. Cfr. con el original: “A miniature, three-dimensional group consisting of an arrangement of small modelled and colored figures and specimens, with accessories, in an appropriate setting, and in most instances artificially lighted. The scale and size of the groups is variable; there is no limitation as to subject matter, which may be realistic or imaginative, according to what the creator of the groups wishes to portray”. Subrayado y traducción nuestros.



Vasco de Arte Contemporáneo en el año 2003<sup>25</sup>. Como viene a ser habitual en él, con recreaciones de índole didáctica, Fontcuberta teje un entramado de realidad y ficción difícil de detectar; por esta razón al espectador le cuesta diferenciar qué es verdad y qué no lo es, pues el fotógrafo intercambia hábilmente esos valores al mismo tiempo que enmascara una función coercitiva en otra que fuera demagógica.

En lo referente a la temática arquitectónica coexisten y se entremezclan dos variantes más o menos definidas. La primera de ellas se caracterizaría por la reproducción o manufactura, e incluso reinstalación de fragmentos arquitectónicos y otros elementos de índole constructiva como puertas, ventanas, paredes o escaleras: esta rama se denominaría *variante analítica* debido a su determinación para seccionar y presentar la realidad de una manera fragmentada y descontextualizada. La otra posibilidad encaminaría sus pasos más bien a la construcción de espacios, conjuntos alternativos, a medio camino entre lo escultórico, lo arquitectónico y lo escenográfico, en virtud de esta acción se configuraría en tanto que *variante sintética*.

### **Distintas maneras de hacer casas de muñecas**

El artista africano Aboudramane nació en Abdjan en el año 1961, un año después de que Costa de Marfil se independizara de Francia y se convirtiera oficialmente en la République de Côte d'Ivoire. La biografía de Aboudramane —si ése es su verdadero nombre, de hecho, parece más probable que su nombre sea Abou Dramane— es incierta, apenas se sabe el lugar de nacimiento y que está afincado en París. Los trabajos del marfileño recuerdan muy poderosamente a las antes mencionadas casas del alma de origen egipcio. En efecto, con esa misma denominación fueron catalogadas dentro del contexto expositivo de la segunda Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS2), titulada *Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*, organizada por el polémico comisario Okwui Enwezor y con una amplia muestra de propuestas artísticas paraarquitectónicas<sup>26</sup>. Las obras de Aboudramane semejan pequeñas esculturas que no llegan al medio metro de diámetro la mayoría de ellas, y están configuradas como maquetas arquitectónicas tal y como lo demuestran títulos como *La Mosquée* (La mezquita, 1989) o *La Case sacrée* (La cabaña sagrada, 1990), dichos modelos desempeñan la función de prototipos para edificios sagrados. Otras miniaturas, por su forma y tamaño, hacen las veces de relicarios, un ejemplo de ello se concibe en la obra *La Maison*

---

<sup>25</sup> Véase BRAVO, Laura, *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid 2006. De la misma autora, “De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy”, en RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid 2004, pp. 228-236.

<sup>26</sup> VOZMEDIANO, Elena, “Bienal de Sevilla, ¿Para quiénes?”, en *El Cultural*, 2 de noviembre de 2006. Véase también, RAMÍREZ, J.A., “BIACS 2: Utopías en conserva y juegos con la arquitectura”, en *Arquitectura Viva*, 17-108, marzo-junio 2006.

*reliquaire* (1992) que alberga fragmentos orgánicos, en este caso un cuerno, muy probablemente de cabra por el extendido pastoreo de este animal en Malí [6].

Estas miniconstrucciones remiten de manera indudable a la economía de medios, formas y materiales de la arquitectura vernácula surafricana, en la que se recurre al adobe como factor básico de cualquier edificación, así como a otros elementos como la madera o la rafia, muy rara vez al metal. Dada la proximidad geográfica de Costa de Marfil con Malí, los referentes inmediatos manejados por el artista han de ser forzosamente las mezquitas de Djenné —el edificio construido en adobe más grande del mundo— y de Kani Combole [7]. Asimismo se ha de recordar que aunque el conocimiento de la obra en adobe es prácticamente universal, existen ejemplos de gran virtuosismo técnico como los célebres “rascacielos” de las ciudades yemeníes Sana’a o Shibam.

Durante toda la década de los años noventa siguió Aboudramane con su labor creativa construyendo insistentemente sus miniedificios, si bien, en los últimos años el artista ha ido despojándose paulatinamente de algo que, a todas luces, constituía un síntoma (y tal vez un estigma) de *africaneidad*, a partir de la eliminación de los elementos decorativos que formaban cenefas geométricas y los colores vibrantes<sup>27</sup>; en lugar de ello, ha comenzado a extenderse en el uso del blanco y de volúmenes mucho más simples y, en algunos casos, formas orgánicas, creando ecos de la arquitectura común del área del mar Mediterráneo, con sus muros encalados en blanco, pequeños vanos y preferencia por las techumbres planas; ejemplo de ello es *Casa Bianca* (1997) que, a pesar de esa abertura triangular que desempeña el papel de portal, recuerda poderosamente a la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier [8]. En estos mismos años, asimismo, ha ido introduciendo nuevos elementos formales, ciertas configuraciones que evocan vagas formas anatómicas como *Blanche-Neiges* (Blancanieves, 1996) o *Moi* —un autorretrato del artista del año 2001—, o bien que las manifiestan abiertamente como son los evidentes genitales femeninos que forman la cubierta de *La Pulpeuse* (La carnosa, 2001) [9 y 10].

---

<sup>27</sup> No queremos dejar pasar la oportunidad de enunciar uno de los, a nuestro entender, problemas inherentes a la práctica artística africana actual y es que está excesivamente contaminada de los ademanes occidentales. ¿Estamos seguros de que es producto de una supuesta interrelación cultural o más bien es un acto de colonización? ¿Quién tiene acceso al conocimiento y a la formación que exigen el elitismo del arte contemporáneo? El argumento reside en que a artistas como Bodys Kingelesz, Aboudramane o Julie Mehretu —por poner ejemplos de tres generaciones distintas— se les ha inculcado una idea completamente *alienígena de arte africano*. Es ésta una noción occidental desde el momento en que surge como la interpretación que hacen los colonizadores de modelos icónicos con inequívoca función sagrada o, dicho de otro modo, como arte africano se puede leer cualquier cosa, como por ejemplo, objetos bélicos, máscaras, etcétera. Se podrá objetar que también se denomina arte a los elementos eclesiásticos utilizados durante siglos, sin embargo el arte occidental se ha impuesto a las producciones culturales africanas, y no al revés. De ahí que, desde nuestra perspectiva, hablar de un arte contemporáneo africano es una entelequia. África sigue siendo tan desconocida hoy como hace doscientos años y se justifica la moral del neocolonialista en el papel del comisario *colaboracionista* —Okwui Enwezor— productor de los discursos que se esperan del buen salvaje rousseauniano, o de un Miquel Barceló que se sumerge —literalmente— en la sociedad maliense para entregarse de lleno al estereotipo de artista que aprehende la imagen de un pueblo.

El planteamiento constructivo de Bodys Isek Kingelez (o Kingelez) parte de posiciones algo distanciadas, pese a haber compartido espacio expositivo junto a Aboudramane en varias ocasiones<sup>28</sup>. Nació en Kimbembe-Ihunga cuando aún estaba vigente el estado colonial del Congo Belga. Una vez terminada la escuela secundaria, hacia 1970, se fue a vivir a Kinshasa, donde continuó estudiando y ejerciendo su labor docente, al tiempo que trabajaba como restaurador en el Museo Nacional. A finales de los años ochenta, en 1989, es invitado a París por André Magnin, conservador de la colección privada de arte contemporáneo africano del magnate franco-italiano Jean Pigozzi. El objetivo era formar parte de la exposición que se iba a montar en el Centre Georges Pompidou *Les magiciens de la terre* (18 de mayo – 14 de agosto 1989) y allí entra en contacto con el galerista Jean Marc Patras<sup>29</sup>. Desde aquel momento, se pueden mencionar algunas apariciones internacionales de Kingelez: en 1992, en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín; en 1993 en el K-Raum Daxer de Múnich; en 1995, en la exposición comisariada por Dan Cameron *Cocido y crudo* en el Museo Reina Sofía; en 2000, la Bienal de Shanghai; en 2002, la XI Documenta, o en 2004, *Le fil rouge* en el Cankarjev Dom de Liubliana.

Toda la obra por la que Kingelez se ha hecho célebre se reduce a la ejecución de maquetas de edificios y ciudades con una inequívoca identidad *africanizada*. La denominamos así porque los tres ejes esenciales sobre los que se asienta su obra tienden a sintetizar una noción de África en tanto que imagen ideal más que a una serie de referentes específicos, a pesar de que propone nombres concretos a sus obras, así, *Kinshasa la Belle*, 1991, *Kimbeville*, 1994 o *New Manhattan City 3021*, 2001. Se distinguen las capas de una indudable atracción hacia el pop art, una redefinición de lo que se entiende —o mejor dicho, lo que concibe el público occidental, es decir, su visión etnocentrista renovada— como “arte africano”, y también una, aparentemente, cándida visión utópica [11 y 12].

La filiación formal con el pop es, no obstante, una tendencia algo matizada. Son tremendamente obvios los elementos visuales tomados de la publicidad, como las referencias a los logotipos de marcas célebres —que pueden aparecer modificados o no— y la predisposición a configurar sus ciudades utópicas dentro del modelo occidental reticular de planificación urbana. La ciudad de Kinshasa no tiene nada en común con su homónima artística y mucho menos Kimbeville, pues son el resultado de nefastas maniobras de organización urbana: pocas comodidades al alcance de muy pocos y una inmensa mayoría de la población sumida en la pobreza y la vivienda precaria. No obstante, la amplificación de ese pop utópico lleva a Kingelez cerca de la órbita de *lo Kitsch*, pues algunos de sus conjuntos miniaturizados

---

<sup>28</sup> La más representativa es la exposición comisariada por Jean-Marc Patras y David Frankel en el Museum for African Art de Nueva York, *Architectural Sculpture by two contemporary african artists: Aboudramane and Bodys Isek Kingelez*, Museum for African Art, Prestel, Nueva York, Munich 1993.

<sup>29</sup> *África hoy: obras de la Contemporary African Art Collection*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1991; también el ya citado catálogo *Architectural Sculpture*.

recuerdan muy poderosamente a los contrastes arquitectónicos presentes en Las Vegas; lo hortera del Luxor Hotel se manifiesta junto al eclecticismo y la arquitectura *high-tech* de los rascacielos [13]. De este modo, Kinglesz añade además la nota étnica del arte africano, la plasmación de los colores vivos y los exagerados contrastes cromáticos que resultan de la hipérbole decorativa africana [14]. A los rascacielos se les modifica mediante aditamentos ornamentales geométricos, insistiendo en esa idea antes mencionada de tal y como percibe *lo africano* el occidental: mucho más próximo al continente misterioso heredero de las *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel antes que una realidad palpable, aunque muy maquillada, de la *Lonely Planet Guide*.

La interpretación que se puede leer en las megaconstrucciones a escala de Kinglez es que muy probablemente utilice ese aspecto como un método enriquecedor de sus obras. Es decir, que revierte en su obra una versión parásita y eidética del acervo cultural africano; o dicho de otro modo, que redefine en sus obras —e insistimos— la visión del arte africano tal y como se espera que ha de comportarse desde la perspectiva occidental; de hecho, es muy posible que Kinglesz haga ese guiño a Las Vegas como la representación más lúdica del capitalismo en un continente tan depauperado por las guerras civiles como es África.

En cuanto a la visión utópica, es difícil no recibir una señal de amarga ironía que se identifica con las posibilidades reales que tiene la entidad “África” de alcanzar ese objetivo, siempre en la etapa del desarrollo incipiente. Si, como se verá en el último capítulo, las condiciones de emergencia y desarrollo de un modelo utópico son prácticamente nulas, ¿qué se puede decir de un vasto espacio sumido en el hambre, guerras instigadas por los países desarrollados para que sirvan de desaguadero de sus mercados armamentísticos obsoletos, ausencia de industria, de planificación urbana, de políticas de educación y otras deficiencias encajadas como un mal endémico? Por ello, es difícil no pensar que esa entelequia no sea una ficción contaminada por la imagen del buen salvaje e indígenas sonrientes; a ello hay que sumar algunas revisiones postcolonialistas convertidas en reducciones al absurdo que intentan legitimar nuevas narrativas, como el discurso antisionista y extremadamente racista de Leonard Jeffries<sup>30</sup>.

África se configura como un espacio paradójico, pues si bien alberga en su seno un gran potencial, la fractura y la erosión de su realidad sociocultural es demasiado grande como para constituir una promesa de futuro a la manera de los “durmientes asiáticos”. Es por ello que la propuesta de Kinglesz es doblemente utópica, dado que representa algo que denominamos como los “futuros del pasado”, encuadrados en la visión fantástica de los años cincuenta cuando, a pesar de la amenaza de la Guerra Fría, aún era posible concebir ideales optimistas.

---

<sup>30</sup> Leonard Jeffries (1937) es catedrático del Departamento de Estudios Negros en el City College of New York y se ha hecho célebre por la divulgación de ideas racistas y antisemitas derivadas de la supremacía afroamericana.

No obstante, no es tanto el optimismo como la representación del triunfo de la sociedad opulenta lo que parecen demostrar las “casas gordas” del austriaco Erwin Wurm (Bruck an der Mur, 1954), educado en la Kunstakademie de Viena y que comenzó a realizar sus “esculturas de un minuto” a mediados de los años ochenta. La obra de Wurm está repleta de humor, tanto que, algunas de sus fotografías, se parecen más el instante congelado de un *gag* al estilo de los británicos Monty Python. Básicamente, su peculiar visión de lo arquitectónico se extiende a sus representaciones de edificios a través de una característica relacionada con la sobreabundancia de la civilización, es decir, la gordura o el tejido adiposo, mediante el proceso de la sinécdoque. Es decir, que dada la proximidad del individuo con la vivienda, ésta puede adquirir, por una relación de contigüidad, algunas de las características humanas.

La asimilación de la arquitectura con el cuerpo humano, la captación de formas corporales más o menos biológicas u orgánicas constituye un asunto de sobra conocido, lleno de metáforas biológicas, lo interesante en este caso es que Wurm semeja basarse en la capacidad perceptiva del ser humano para empatizar y proyectar lo animado en lo inanimado<sup>31</sup>. Así, cuando se contempla la fachada de una casa con dos ventanas y una puerta, el cerebro del espectador tiende a asimilar las ventanas con unos ojos, y la puerta con una boca, de este modo el conjunto se identifica con una cara. Un ejemplo evidente del *lipomorfismo constructivo* de Wurm sería el de *Haus Moller/Adolf Loos* (2003-2005), donde aparece una maqueta de la casa de Loos en Viena (1922) junto a un álter-ego mórbido. Por otra parte, Erwin Wurm ha aplicado el principio de obesidad y morbilidad a otros objetos no arquitectónicos como coches o camiones. Esa expresión arquitectónica del artista produce una extraña combinación de sorpresa, hilaridad e inquietud [15].

Lo curioso del caso es cómo Wurm ha extendido la idea de la expresión corporal en lo arquitectónico a otras características, como la agresividad: la instalación en la fachada principal del Museum MOderner Kunst de Viena (2006) semeja como si verdaderamente, la casa se hubiera lanzado sobre el edificio como una pequeña alimaña rabiosa [16].

La obra del catalán Jordi Colomer<sup>32</sup> (Barcelona, 1962) ha supuesto desde sus inicios una interesante reflexión sobre la arquitectura y las estrategias retóricas con que ésta se pone en escena —de una manera teatral— en la ciudad. Colomer ha estudiado arquitectura, historia del arte y también diseño, lo que trae consigo una visión privilegiada y un *ojo entrenado*, que le permiten acceder a algunos recovecos conceptuales y estirarlos siempre con un fino sentido del humor. A pesar de iniciarse hacia los años noventa en el campo de la escultura, Colomer se ha ido situando en los márgenes cada vez más difusos de la instalación, la performance y el vídeo.

---

<sup>31</sup> Scott McCloud explica este fenómeno a la perfección en su metacómic teórico *Understanding Comics. The Invisible Art*, DC, Nueva York 1993.

<sup>32</sup> [www.jordicolomer.com/](http://www.jordicolomer.com/) y <http://jordicolomer.com/anarchitekton/>.

Casi toda su obra está impregnada de atención hacia la arquitectura y lo urbano, presente tanto en los vídeos como en las pequeñas construcciones realizadas con materiales precarios o de reciclaje, como papel, cartón, maderas reutilizadas. Algunos ejemplos de sus inicios despejan cualquier duda al respecto: los escenarios (literalmente unas “tablas”) de *Alta comedia* (1993) o *Teatro Maravillas* (1995); simples paralelepípedos blancos que forman una ciudad encerrada en una urna, cual proyecto arquitectónico, *Avenida* (1995), construcciones más definidas en *Frases* (1992-1996), *El lloc i les coses* (1996); fotografía, performance y disfraz de edificio<sup>33</sup>; las intrincadas relaciones entre el canon espacial y el canon corporal en el vídeo *Simo* (1993) donde una actriz de reducido tamaño, Pilar Rebollar, sufre a diario el cambio de escala en una habitación de hotel donde también están hospedados, en idénticos espacios, los otros actores de la compañía [17]. Además, Colomer construye las salas de proyección a propósito para los vídeos como *a, b, c, etc* (1997-1999), *El dorado* (1998) o *Anarchitekton* (2002-2004).

Precisamente, la serie de vídeos *Anarchitekton*, entendida por el propio Colomer como un “work-in-progress”, viene realizándose desde el año 2002 en lugares tan diversos como Barcelona, Bucarest, Brasilia u Osaka, y constituye una sugestiva manera de presentación y representación de la arquitectura en el interior de un mismo formato, en este caso, el audiovisual [18]. Un álter ego de Jordi Colomer, Idroj Sanicne (Jordi Encinas, Llofriu, Gerona, 1966) protagoniza una acción en la que enarbola, a modo de estandarte o bandera, el modelo a escala de algún edificio emblemático de la ciudad correspondiente. De esta manera, se puede contemplar a Sanicne portando en alto, por encima de él, la miniatura de la Torre Agbar de Nouvel, en Barcelona, o la del Congreso Nacional de Brasilia de Niemeyer. Algunas pistas sobre el trayecto cuasiritual las expone el mismo Colomer: “Idroj visita en este capítulo tres lugares que señalan los límites de la ciudad que corresponden a tres momentos de su historia reciente. En Sta. Coloma corre con una maqueta de cartón que parece surgir entre los edificios irregularmente colocados como cajas de cerillas sobre una colina ... Bellvitge, extrarradio español de los sesenta, formado a base de la versión chaparra del bloque internacional de habitación ... Su paseo incluye por fin un barrio hoy en construcción, Diagonal-mar<sup>34</sup>. Entre grúas, charcos y torres gemelas ligeramente post-modernas, varios personajes vienen a su encuentro para preguntar si se trata de una protesta contra lo recién terminado ... *Por momentos el pesado modelo que Idroj transporta coincide en tamaño con los ya existentes, más tarde aparece ridículamente pequeño*”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Arquitectos representan el “Skyline de Nueva York”, William van Alen como el edificio Chrysler. Foto Delirious New York, p. 128 (Koolhaas), Kacey Wong.

<sup>34</sup> En el momento de la filmación del vídeo, en este barrio —localizado en el área del Besòs y el Maresme y el municipio de Sant Adrià del Besòs— se estaban realizando los trabajos de construcción para acoger al ya mencionado *I Fórum Universal de las Culturas*, con los consiguientes fenómenos añadidos de especulación inmobiliaria y elitización de la zona o, si se prefiere, *gentrificación urbana*.

<sup>35</sup> Texto procedente de <http://jordicolomer.com/anarchitekton/>. Transcripción y subrayado nuestros.

En los vídeos aparecen varios elementos susceptibles de ser analizados, ya desde el mismo título, Colomer funde las referencias de la *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark con los *arkhitektony* de Kassemir Malevitch, resultando de ello un complejo híbrido conceptual; por otro lado, remite a la insólita procesión del Proyecto del Monumento a la III Internacional de Tatlin en 1912 o a los orgullosos trabajadores de construcción soviéticos que transportaban soportes con maquetas de nuevos bloques de viviendas con motivo del decimocuarto aniversario de la Revolución Rusa [18]<sup>36</sup>; finalmente, la alambicada relación conceptual que se establece dentro de la imagen, puesto que dentro del mismo marco fotográfico quedan englobados el referente —el edificio representado en cuestión— y su reproducción distorsionada en la reducción de escala y materiales, una especie de hipocorístico visual o caricatura.

La propuesta de Daniel Chust Peters (Sao Paulo, 1965) no está tampoco exenta de ironía. Este brasileño de origen holandés afincado en Barcelona lleva más de catorce años trabajando en la representación sistemática de su estudio. “Re-presentación” en el sentido literal del término, porque Peters, a través de la disciplina de un método de trabajo axiomático —cuyo reglamento recuerda a las formas de clasificación poco convencionales del escritor Georges Perec—, reduce la posibilidad de elección del modelo a un sólo signo: su propio taller [19]. El artista hizo patente un desglose de su modo de trabajar en la muestra del Centre d’Art SantaMònica (18 diciembre 2004 – 6 marzo 2005), comisariada por el crítico David G. Torres<sup>37</sup>. La obra *Airshow* cumplía las reglas que había acuñado el propio Peters:

1. Tengo una idea, reproduzco mi taller
2. No tengo una idea, reproduzco mi taller
3. Tengo otra idea, reproduzco mi taller<sup>38</sup>

Con estas premisas, el resultado es siempre construir el taller, pero eso no significa que sea exactamente *igual*. Es importante señalar la renuncia a utilizar cualquier otro asunto en su obra, dicha renuncia se realiza a través de la referencia inmediata de su entorno. Peters afirma que su estudio “se ha convertido en un invernadero, una pequeña pieza de joyería, una casa de

---

<sup>36</sup> COOKE, Catherine, “Professional Diversity and its Origins”, *AD*, 93, 1991. Esta fotografía es claramente un antecedente de una de las piezas de Jordi Colomer que aparecen en la obra *Anarchitekton* (2004). Es muy posible que Colomer haya visto esta imagen en sus tiempos de estudiante de arquitectura pues es difícil, sin que haya relación alguna, tanta similitud formal. “Trabajadores de la construcción transportado una maqueta de uno de los nuevos bloques de vivienda. Catorce aniversario de la Revolución. Siete de noviembre de 1931”.

<sup>37</sup> MOLINA, Ángela, “Casitas de papel-dinero”, en *El País*, 1 de enero de 2005.

<sup>38</sup>. Entrevista realizada por David G. Torres, *Boletín del Centre d’Art Santa Mònica*, 10, febrero 2005.

muñecas, un parque infantil... No son maquetas, sino reproducciones del taller en formatos diferentes, con diferentes planteamientos para cada ocasión”<sup>39</sup>.

De ahí que el interés de una obra como *Airshow* radica en su construcción material: mediante el uso del presupuesto para la realización de la obra (doce mil euros, lo que significó un total de dos mil cuatrocientos billetes de cinco euros) su soporte físico se compuso de billetes de cinco euros utilizados a modo de componente constructivo. Así, de este acto edificatorio se deriva la siguiente conclusión: se puede trazar una ecuación que identifique el componente primordial de la obra, es decir, el conjunto de billetes utilizados, con el valor material y a éste, con el valor mercantil de la obra. *Airshow* constituye un interesante juego retórico que pulveriza la idea de intermediación: si la obra tiene un valor inicial derivado de la suma de todos sus componentes, la erosión de los mismos, en una hipotética ruina o “expolio”, no aumentaría su valor, sino que más bien lo devaluaría considerablemente. Otra interpretación, quizá entre líneas, pero no del todo descabellada sea la siguiente: que la arquitectura, y en concreto la vivienda, ha quedado reducida a un lujo, por consiguiente, los billetes configuran, mediante una metáfora, el valor inalcanzable de la finalidad constructiva.

Otro tipo de construcción más amable y menos ácida con los planteamientos artístico-arquitectónicos lo constituyen las obras más conocidas de Won Ju Lim (Kwangju, Corea del Sur, 1968). Las obras de la coreana se sitúan en el límite de lo constructivo, pues no obedecen a un orden preciso o a una voluntad de proyecto urbanístico, sin embargo, algunas obras están tituladas de manera que su significado queda anclado a la órbita arquitectónica como, por ejemplo, *Floating Suburbia* (2001). Mediante un sencillo procedimiento de iluminación de volúmenes desiguales y de distintos colores de metacrilato, se inserta la idea de una ciudad dorada, brillante, utópica, con algunos ecos psicourbanos que recuerdan a Constant o, incluso, con los volúmenes cúbicos, evoca la *ville spatiale* de Yona Friedmann. Sin llegar al extremo del juicio de Fernando Castro, quien afirma de Won Ju Lim que “su obra es un despliegue de retórica del vacío en la que juega, sin ninguna profundidad, con la alusión a la arquitectura”<sup>40</sup>, es cierto que no parece haber más de lo que se presenta al espectador. Pero también creemos que, aunque semeja más un despliegue de composición cromática del que se desprende un aire “terapéutico” a lo Matisse, no es razón para desestimar su potencial como imagen contemplativa [20 y 21].

El novelista canadiense Douglas Coupland (Söllingen, Alemania, 1961) ha sido mucho más conocido por acuñar el término “Generación X” en su novela homónima<sup>41</sup> que por

---

<sup>39</sup> *Ibid.* “...Els resultats són sempre diferents: s’ha convertit en un hivernacle, una petita peça de joieria, un desplegable, una casa de nines, un parc infantil... No són maquetes, són reproduccions del taller en formats diferents, amb diferents plantejaments per a cada ocasió”.

<sup>40</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Ilustre mediocridad”, en *ABCD*, 12 noviembre 2005.

<sup>41</sup> COUPLAND, Douglas, *Generation X. Tales for An Accelerated Culture*, St. Martin’s Press, Nueva York 1991. La novela combina el relato con géneros que no son narrativos como puede ser el ensayo, y



actividad plástica. Pero de hecho, la primera formación académica después de abandonar la carrera de física fue en el Emily Carr Institute of Art and Design (Vancouver), en la rama de escultura; posteriormente, realizó estudios de postgrado en Japón, en el Hokkaido College of Art y, en Milán, en el Istituto Europeo di Design. Al apreciar los trabajos de Coupland, uno de los primeros factores que hay que tener en cuenta es la enorme influencia que ha ejercido en él la cultura pop: de las primeras exposiciones como *Supersonic Transport: A survey of independent pop culture magazines* (2001), *Canada House* (2004) a *Terminal Five* (2005) o *Safety Blankets* (2007) se observa el enorme despliegue discursivo del sistema de las marcas y los valores de signos presentes en la publicidad y los medios de masas. Pese a no dedicar toda su obra artística a la temática arquitectónica, Coupland conserva algunos trabajos en su haber lo suficientemente significativos como para ocupar un lugar en nuestro estudio. *Canada House*, expuesta por primera vez en el *Design Exchange* (Toronto, 1 julio – 29 agosto 2004), contiene algunos aciertos expresivos en cuanto a la utilización de maquetas y la deformación y transformación de ciertos elementos cotidianos como sofás, lámparas, inodoros y, al mismo tiempo, la representación del espacio doméstico en la extravagante idea de una especificidad canadiense del hogar tal y como reza el subtítulo de la exposición: “art and design objects contemplating the notion of Canada”[22].

Más abiertamente arquitectónica fue la intervención colectiva propuesta por la comisaria independiente Rachel K. Ward para la terminal número cinco (la célebre TWA Terminal construida por Eero Saarinen entre 1956 y 1963) del aeropuerto neoyorquino JFK<sup>42</sup>. La muestra se tituló *Terminal Five* (1 octubre 2004 – 31 enero 2005) y figuraron junto a Coupland artistas que recurren a la imagen de la arquitectura de manera periódica, como Gygi Fabrice, Santiago Sierra, Dan Graham o Tom Sachs, entre otros<sup>43</sup>.

No obstante, la obra más importante de este período es *Super City* [22], expuesta en el Canadian Centre of Architecture de Montreal del 9 de junio al 20 de noviembre de 2005. La nota de prensa del evento anunciaba que la instalación de Coupland evocaría “un imaginario paisaje urbano mediante la hábil combinación de maquetas de rascacielos, monumentos y componentes infraestructurales con otros elementos procedentes de juegos de construcción de su colección personal”<sup>44</sup>. Como se ha argumentado al comienzo de este capítulo, los juegos de

---

en ella introduce otros términos para explicar la realidad cotidiana de una generación hastiada por la sociedad del bienestar, como *mcjob*, *sobredosis histórica*, *brasilificación* o *exitofobia*, entre otros. Aunque es admirador de las novelas de Chuck Palahniuk (1962) y de Brett Easton Ellis (1964) no comparte su visión tan violenta y desgarradora de la sociedad norteamericana. Otros trabajos célebres de Coupland son *Microserfs* (Microsiervos, 1995) o *City of Glass* (2000).

<sup>42</sup> FINEMAN, Mia, “ART. Now Boarding At Terminal 5: New Visions”, New York Times, 10 de octubre 2004.

<sup>43</sup> Véanse [www.terminalfive.com/](http://www.terminalfive.com/); [www.rachelkward.com/](http://www.rachelkward.com/); [www.coupland.com/art/index.html](http://www.coupland.com/art/index.html).

<sup>44</sup> “Super City – An Installation by Douglas Coupland. Building Kits and the Modern Imagination”, en <http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=exposupercity&lang=eng>. Ofrecemos una traducción de la parte más interesante de la nota de prensa: “Ilustrando su teoría de que los edificios de juguete tienen el

construcción son importantes para comprender los procesos de identificación con el mundo real y el desarrollo ulterior del individuo. Contrariamente, en *Super City*, se está haciendo hincapié en la idea de la involución emotiva de una determinada generación —desde la perspectiva de Coupland, los nacidos en la década de los años sesenta—. Ello se puede interpretar como que la práctica artística se convierte en la justificación, acaso excusa, para volver a jugar pero con unos juguetes más caros. No en vano, no se puede obviar el poderoso influjo que gobierna la poética contemporánea de muchos nacidos durante aquellas décadas, lo que explica el comportamiento lúdico-arquitectónico de artistas tan dispares como Pipilotti Rist, Fernando Sánchez Castillo, Julien Opie, Helen Cohen, Michael Ashkin, Olafur Eliasson, Gregor Schneider, Tatsurô Bashi o Adriana Varejaõ, entre un largo elenco de nombres en plena madurez creativa.

El polaco Zbigniew Libera (Pabianice, 1959), de igual manera que Coupland, también se ha sentido atraído hacia las orillas de lo lúdico. Libera nació en Pabianice en 1959, una ciudad situada a 180 kilómetros al norte de Oświęcim. Este topónimo polaco quizá no sea muy conocido, pero sí su nombre germanizado: Auschwitz. En los años ochenta, durante su formación académica, colaboró con distintos colectivos artísticos *Sternenhoch* (Varsovia), el estudio *Strych* (Łódź), *Kultura Zrzuty* (Cultura Contributiva) y ha estudiado en la *Uniwersytet Mikołaja Kopernika* de Torun (Polonia), posteriormente trabajó como diseñador y fotógrafo para la revista *Tango*. Libera en su juventud, durante el periodo de hegemonía soviética en

---

poder de retroalimentarse a sí mismos dentro del mundo real de los objetos e ideas, la instalación de Coupland, *Super City* evoca un imaginario paisaje urbano mediante la hábil combinación de maquetas de rascacielos, monumentos y componentes infraestructurales con otros elementos procedentes de juegos de construcción de su colección personal. La monumental Torre de Comunicaciones de Toronto (1976), segmentos del sistema de autopistas y típicos depósitos de agua estadounidenses y las tristemente célebres torres del World Trade Center de Yamasaki (1966–77), destruidas el 11 de septiembre de 2001, todo ello integrado con elementos provenientes de cajas de juegos de construcción de *Super City*, *Tinkertoy*, *Jumbo Lego*, *Meccano*, *Tog'L* y *Matador*. [La instalación] ocupa un espacio de tres metros y medio de lado [exactamente un cubo de 12 pies] y el ensamblaje de las piezas está pintado uniformemente de color blanco, lo que rememora la recolección de Coupland cuando era un niño, como ha observado ‘en el universo de Lego todo era perfecto, preciso y anti-muerte... Lego era el futuro. Blanco. Limpio. Plástico’. Coupland se confiesa todo un ‘legofanático’, desde que iba a la guardería en 1966 y fiel pese a otros juguetes de construcción hasta mediados de los años setenta. Aunque cuando aparecieron las maquetas más modernas y sofisticadas de *Super City* en 1967, enseguida reconoció sus cualidades únicas: ‘Todo lo que se construía con *Super City* parecía como hecho por Craig Elwood, Neutra o Wallace K. Harrison’. Fabricado por *Ideal Toys* durante un breve periodo, *Super City* fue para Coupland ‘el mejor juego de maquetas de construcción jamás hecho, posiblemente mejor incluso que Lego’. Lamentablemente, era ‘demasiado complejo para las jóvenes manos que lo utilizaban’ y la compañía desapareció lentamente hacia 1968. Entre los muchos juegos de construcción con los que Coupland jugó de niño y que también ha coleccionado de adulto, en particular Lego y *Super City* fueron los que cautivaron su imaginación, su naturaleza binaria y modular agudizaron elegantemente su manera de percibir el mundo como algo estructurado. Tal y como los dos juegos de construcción afinaron los sentidos de Coupland para comprender el concepto de partes intercambiables entre sistemas integrados, llegó misteriosamente a la conclusión de que un fenómeno similar —no sólo la arquitectura y la infraestructura urbana, sino también cosas tan diferentes como las películas de desastres de los años setenta y el ikebana (el arreglo floral japonés)— ocurría en la dinámica del montaje y desmontaje en un mundo real donde la creación está apoderada por su opuesto, la destrucción”. Traducción nuestra.

Polonia —finalizado en 1989—, estuvo en la cárcel por dibujar imágenes que se catalogaron como “pornográficas”<sup>45</sup>. En la actualidad reside y trabaja en Varsovia.

Aunque muchas de las obras realizadas por Libera no son de temática arquitectónica, merece la pena comentar las dedicadas a los juegos de construcción Lego<sup>46</sup> y las series de fotografías realizadas en 2006 y expuestas en la galería Krinzinger de Viena ese mismo año. Una de las implicaciones del deslizamiento hacia lo lúdico es la posibilidad de manipular el juego del mismo modo que se emplea la ironía, la sátira y la caricatura para esgrimir planteamientos críticos y formular unos enunciados que se hacen muy incómodos para según quién los escuche. *Correcting Devices: Lego Concentration Camp* (1996) es uno de esos trabajos, en los que también se vale de los juguetes como materia prima de su discurso. Zbigniew Libera no es la primera vez que utiliza juegos infantiles, una obra precursora y polémica fue *You can shave the baby* (1995), una serie de muñecas que presentaban la particularidad de presentar vello púbico y en las axilas, así como en las piernas con unas connotaciones sexuales más que evidentes; otra, en la misma línea y más incisiva aún, es *Delivery bed. Play kit for girls* (1996-2002), unos carritos de juguete que son, como su propio nombre indica, camas-paritorio [23].

Sin embargo, *Correcting Devices: Lego Concentration Camp* (1996) es, sin duda, la que tiene un argumento más sólido, y al mismo tiempo más corrosivo, con la idea de capitalismo multinacional, de juego y de poder totalitario [24]. Libera se enmarca dentro del apropiacionismo de índole pop y manipula imágenes e iconos a su antojo, quizá herencia de su paso por la revista *Tango*, como ejemplo, toma como punto de partida la fotografía de Freddy Alborta de Ernesto “Che” Guevara ya muerto en Bolivia (1967) y la convierte en una parodia, con el mismo Che fumándose un puro, no sabemos si antes de morir o como si fuera una representación teatral [25]. Pero los “dispositivos correctores” de *Lego Concentration Camp* son más amenazantes. Inicialmente la obra de Libera no se diferencia de manera sustancial de cualquier otro estuche de construcción de Lego: el mismo embalaje y la misma manera de presentar el producto, con fotografías de propuestas de montaje. Salvo unas pocos elementos fabricados por encargo, concretamente, las esqueléticas figuras de los prisioneros, el resto se construyó con piezas estándar, y se imprimieron las cajas con las fotografías de Libera con la finalidad de darle el aspecto típico de producto terminado. *Lego Concentration Camp* consta de un total de siete cajas. Tres de ellas son más grandes, cada una con su propio y auténtico número de referencia, la caja 6764 que es un *barracón de bienvenida*; la 6772, un horno crematorio; la

---

<sup>45</sup> FEINSTEIN, Stephen C., “Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah”, en *Other Voices*, vol. 2, no. 1, febrero 2000. [*Other Voices* ha sido una revista de arte en formato tradicional de papel hasta el año 1998 que pasó a la red.]

<sup>46</sup> Lego es una marca de juguetes danesa fundada en 1932 por Ole Kirk Christiansen, un carpintero de la ciudad de Billund. En un principio, las pequeñas piezas de ensamblaje estaban fabricadas en madera, pero hacia 1949 se comenzaron a manufacturar en plástico. Véase “The Birth of the Brick”, en WIENCEK, Henry, *The World of LEGO Toys*, Harry N. Abrahams Inc., Publishers, Nueva York 1987, pp. 35-ss.

6773, el campo de concentración propiamente dicho con los barracones que albergan a los prisioneros. El resto de las cajas —con numeración de referencia 6741, 6742, 6752 y 6753—, más pequeñas, contienen a los reos y a los distintos guardianes.

La referencia más directa que aborda la mente del espectador es, indudablemente, el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Sin embargo, no hay ningún elemento que remita explícitamente al régimen nazi con, por ejemplo, la sempiterna esvástica; es más, incluso, como en el caso de este guardia de una jerarquía superior a la de un simple soldado se mezclan los estilemas de ambos bandos para construir un híbrido al más puro estilo orwelliano [26]. Habría que hacer un breve inciso: existen diferencias conceptuales entre los *campos de internamiento* (o también *de reubicación*), los campos de concentración (generalmente para trabajos forzados) y los *campos de exterminio*; entre los primeros se podrían contar los lugares donde fueron confinados la mayoría de los ciudadanos japoneses en Estados Unidos y Canadá al comienzo de la Segunda Guerra Mundial<sup>47</sup>; entre los segundos, Buchenwald (Alemania), Los Merinales o el Valle de los Caídos (España), Villa Grimaldi (Chile) o Guantánamo (EE UU), si bien no son lugares destinados al exterminio sistemático, en muchos de ellos, dadas las condiciones de los trabajos forzados, innumerables reos morían agotados tras días de mala o nula alimentación y labores extenuantes, como en los *gulag* rusos<sup>48</sup>; por último, lugares como Treblinka o Sobibor, ambos en Polonia, eran auténticas factorías de muerte donde se aplicaron el sistema fordista de optimización del trabajo a la aniquilación sistemática de individuos<sup>49</sup>.

Zbigniew Libera se refiere así al “problema de la agresión y la crueldad, que se muestran todos los días a través de los medios de comunicación, con los reportajes traídos de Bosnia, Liberia, Burundi, Ruanda, y antes que eso, Somalia, Etiopía, Chile, Camboya, China... y de vuelta a los campos nazis y soviéticos”<sup>50</sup>. Lo inquietante de todo ello es la combinación de la crueldad, agresiones y torturas llevadas a cabo con la justificación de las guerras, y la expresión impasible de los muñecos que representan tanto a los agresores como a los agredidos; y los niños, desgraciadamente, no están libres de caer en esa espiral de odio, pues no se debe olvidar las cruentas atrocidades cometidas por los célebres “niños-soldado” en Sierra Leona.

La otra manera de interpretar la arquitectura de Libera se plasma en la serie de fotografías expuestas en 2006, son catorce fotografías positivadas según el procedimiento C-print, con idéntico tamaño: 60 x 40 centímetros. Ninguna de ellas tiene título y representan

---

<sup>47</sup> BENEDICT, Ruth, *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*, Libro de Bolsillo, Madrid 1974.

<sup>48</sup> Acrónimo de *Glávnoe Upravlenie ispravitel'no-trudovykh LAGerei*, ‘Dirección General de Campos de Trabajo’, véase SOLZHENITSYN, Aleksandr, *Archipiélago gulag. Ensayo de investigación literaria (1918-1956)*, Tusquets, Barcelona 1998.

<sup>49</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid 1997.

<sup>50</sup> Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia, página dedicada a Zbigniew Libera. “In this set for ‘cruel play’ the artist refers to the problem of aggression and cruelty, shown every day by the media, ridden with reports from Bosnia, Liberia, Burundi, Rwanda and before that Somalia, Ethiopia, Chile, Cambodia, China... and back to the Soviet and Nazi camps”. Cfr. [http://csw.art.pl/new/libera/libera\\_e.html](http://csw.art.pl/new/libera/libera_e.html).

ejemplos de la arquitectura universal, con especial predilección por cúpulas y fachadas: San Pedro, la catedral de Florencia, la catedral de Pisa o San Miniato al Monte, entre otras. La particularidad reside en el método: son reproducciones de fotografías de libros, Libera coloca la cámara en un ángulo sesgado que comprime y desenfoca parte de la imagen, pero también se vale de la unión de las dos páginas para plegar parcialmente el libro y realizar la instantánea, creando un interesante efecto expresivo [27].

Volviendo al empleo icónico de los campos de concentración, se pueden comentar los ejemplos de Tom Sachs (Nueva York, 1966) o de los hermanos Jake y Dinos Chapman (Chentelham, 1966 y Londres, 1962), entre otros, quienes también han aportado una reinterpretación de lo lúdico atravesada por otros elementos no tan proclives a aparecer en los juegos de niños. *Prada Death Camp* (1998) constituye la reflexión de Sachs sobre la cuestión de los campos de exterminio convertidos en un icono de la cultura de masas; en una planta cruciforme —y por ende, centralizada, *martirial*— ha ubicado el neoyorquino su “campo mortal”, construido en una escala verosímil, en él se puede llegar a distinguir algunas partes como es la vía férrea de entrada al campo, los barracones de internamiento y los hornos crematorios. En el centro destaca el distintivo de la firma italiana Prada, una de las más prestigiosas y caras del mundo de la moda. De todos los componentes semióticos surgen algunas interpretaciones complementarias: si el “trabajo hace libres” (*Arbeit macht frei*), ¿en qué convierte al individuo la esclavitud?; el logotipo de Prada, ¿hace esclavos de la moda o es un patrocinador del campo?; ¿o acaso sería un campo de trabajo forzado para fabricar productos a muy bajo precio que consigan una mayor plusvalía con su valor de signo? [28].

La intervención en estos derroteros de signos mercantiles por parte de los Chapman tiene como resultado un *crossover* en clave sangrienta. *Hell* —expuesta en la muestra colectiva *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy, Londres 2000 y desaparecida en un incendio en 2006— era un diorama con soldados de la Segunda Guerra Mundial en miniatura cometiendo todo tipo de atrocidades derivadas del envalentonamiento de la masa guerrera, violando y descuartizando; estaba organizada en un conjunto de urnas de cristal que se disponían para formar una esvástica. No obstante, *Arbeit McFries* (2001) la obra donde se aplican un mayor número de ligaduras tanto históricas como artísticas: la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración nazis se imbrican con la visión infernal de El Bosco y la imagen apocalíptica de Brueghel el Viejo [29]. El distintivo de la cadena de comida rápida McDonald's se puede asimilar a cualquiera de los emblemas característicos de los regímenes autoritarios que han poblado el siglo XX, la “m” de McDonald's se convierte así en la bandera de un conglomerado empresarial extendido por todo el mundo: es la manera moderna de concebir la invasión de los países, mediante el capitalismo multinacional<sup>51</sup>. Como ya se ha

---

<sup>51</sup> A este respecto, recomendamos el visionado del documental de Morgan Spurlock *Super Size Me* (2004); este film desvela datos sorprendentes de cómo afecta la comida rápida no sólo al organismo sino

mencionado, los campos de exterminio eran verdaderas cadenas industriales de aniquilación de individuos, McDonald's es la aplicación de los preceptos fordistas a la industria alimentaria<sup>52</sup> y, como tal, es conocida la sobreexplotación que recae sobre los trabajadores. El irónico juego de palabras elegido por los Chapman es una metáfora de los procedimientos empresariales, *macht frei* suena parecido a *mcfries*, e incluso a *make fries* ("hacer patatas fritas"): así, la actividad no redime sino que "macfríe" al trabajador.

El juego alberga en su interior el potencial de la invención o la ilusión, pues parece imposible para el espectador escapar a la magnética y atractiva sugerencia de poder entrar, o si se prefiere, invadir espacios que de otro modo son imposibles de aprehender. Uno de los precedentes de esas invenciones en miniatura son los asentamientos que Charles Simonds (Nueva York, 1945) construía en insólitos recovecos del *downtown* de Manhattan a mediados de los años setenta, como en los huecos de muros semiderruidos o en pequeños baches cercanos a las aceras en callejones poco transitados<sup>53</sup>. Estas miniconstrucciones, *dwells* 'asentamientos', constituían los vestigios de la "Little people", en palabras de Simonds, un imaginario y diminuto pueblo nómada<sup>54</sup>. Se podría decir que Simonds calcaba literalmente las estructuras y organizaciones urbano-verticales de los edificios dejados por los *anasazi*, pueblo de la norteamérica precolombina. Muchos de los *dwells* de Simonds presentan las típicas estratificaciones aterrazadas de estos asentamientos, como los existentes en el Cañón de Chelly o las ruinas del Wupakti National Monument, ambos en Arizona.

Ficciones similares se pueden rastrear entre los trabajos de Ignacio Llamas (Toledo, 1970) y Baltazar Torres (Figueira do Castelo Rodrigo, Portugal, 1961). Pese a partir de presupuestos distintos, consiguen resultados parecidos al incluir en sus miniarquitecturas solitarias figuras humanas de tamaño diminuto que semejan, más que expectantes, haber asimilado la notoria magnitud que parece rodearles. Así, una piedra en manos de Ignacio Llamas se convierte en justificación para evocar un acantilado rocoso o los cristales rotos sirven de imagen poética del agua. Ese "surrealismo portátil" se sirve de objetos muebles que se transforman en escenarios, como maletas o mesillas [30].

---

también a aspectos psicológicos del individuo, también presenta a estas empresas como poderosos grupos de presión dentro del entramado financiero estadounidense. Spurlock es un joven realizador cercano al discurso satírico de denuncia de Michael Moore (*Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 911*).

<sup>52</sup> Pese a ser fundada la empresa por los hermanos Richard y Maurice McDonald en 1940, fue Ray A. Kroc, en 1954, quien la dotó del impulso fundamental para convertirse en el imperio alimentario que es hoy día. El ideario de Kroc puede resumirse en la siguiente frase: "Cuida del cliente y el negocio se cuidará solo". La fuerza expansiva de McDonald's es tal, que a mediados de los años ochenta, el semanario financiero *The Economist* acuñó el término "Big Mac Index" (septiembre 1986), como modo de evaluar el poder adquisitivo de los países donde estaba instaurada la franquicia. Véase el citado documental de Spurlock; [www.mcdonalds.es](http://www.mcdonalds.es); [www.mcdonalds.com](http://www.mcdonalds.com); "Ten years of the Big Mac Index", *The Economist*, 9 de abril de 1998.

<sup>53</sup> Véase el documental *Dwellings* (David Troy, 1972).

<sup>54</sup> *Charles Simonds: Temenos*, Albright-Knox Art Gallery, 11 junio – 17 julio 1977, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo 1977; *Charles Simonds*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2003.

Helen Cohen (Dexter, Nueva York, 1930 – Groveland, California, 2002) igualmente ha empleado el proceso que, como alquimia, transmuta los espacios, ya sea el interior de una caja de galletas o una papelería. De manera análoga a los *dwells* de Simonds, da la sensación de que realmente ha existido alguien diminuto ocupando ese espacio mínimo y cambiando la finalidad de donde se instalaban<sup>55</sup> [31]. Otra creadora de microcosmos es Laurie Simmons quien da un paso más en la cadena integradora de capas de ficción al fotografiar las construcciones y dioramas con micronarrativas feministas. Aunque su trabajo está más relacionada con la creación fotográfica (no siempre de temática arquitectónica) algunas de sus obras del estilo de *Walking House* (1989) o *Walking John Hancock (Chicago)*, 1992 semejan una representación tridimensional de las *femme-maison* de Louise Bourgeois, esos híbridos mitad edificio, mitad mujer que constituían una auténtica arquitectura ambulatoria [32].

Pero algo más intrincadas son las composiciones de sus interiores domésticos, con leves idealizaciones, en los que Laurie Simmons incluye objetos provenientes de la esfera lúdica, juguetes, casi siempre mobiliario en miniatura, y muñecos. Por otra parte, hay que destacar la manipulación de la perspectiva con la intervención de figuras planas, imágenes femeninas tomadas de revistas pornográficas en las que se despliega un catálogo de gestos eróticos cuya finalidad es la excitación del presumible espectador/interlocutor masculino. Merced al soberbio manejo del tiempo de exposición, la iluminación y la profundidad de campo, algunas de las fotografías, sobre todo las de los últimos años, consiguen engañar al observador y eliminan la sensación de que la figura plana está recortada sobre un fondo tridimensional, *Color Pictures (Orange)* o *Color Pictures (White)*, ambas de 2007 [33].

Thomas Demand, Oliver Boberg y James Casebere manipulan la imagen fotográfica del modelo arquitectónico para desplegar discursos visuales cuyo fin último es presentar con un alto grado de verosimilitud el aspecto de construcciones reales<sup>56</sup>. Los tres plantean un entramado cuasidocumental ficticio, de manera análoga a cómo David Levinthal desarrolla los suyos, combinando edificaciones a escala con muñecos y miniaturas de soldados y, al mismo tiempo, ejecutando escenografías verosímiles y reconstruyendo momentos puntuales de la historia reciente.

James Casebere (Lansing, EE UU, 1953) ha estudiado en la Michigan State University y en el Minneapolis College of Art and Design, posteriormente ha desarrollado su carrera como fotógrafo en Nueva York; desde mediados de los años ochenta realiza cursos y seminarios

---

<sup>55</sup> Helen Cohen ha intervenido en otras exposiciones dentro de la temática de lo miniaturizado como *Miniature Environments*, Redding Museum and Arts Center, Redding (Cal.); 1989; *Microcosms*, Museum of Neon Art, Los Ángeles (Cal.), 1990; *The Small and the Tall of It*. San Jose Institute of Contemporary Art, Los Ángeles (Cal.), 1994.

<sup>56</sup> SOLANS, Piedad, “Arquitecturas excéntricas. Universos de significación”, en *Arkitektura eszentrioak. Arquitecturas excéntricas*, Koldo Mitxelena Kulturunea, 4 feb 2003 – 19 abril 2003, San Sebastián 2003, pp. 6, 9.

regularmente en el California Institute of Arts y en las universidades de Harvard y Yale<sup>57</sup>. A lo largo de su trayectoria profesional ha mantenido una atención constante a la arquitectura entendida como un objeto a ser fotografiado. Aunque la obra de Casebere está lo suficientemente estudiada, diremos que lo más reseñable es la ejecución de una suerte de camino de ida vuelta con respecto a las nociones de lo real, lo ficticio, lo material, lo virtual y la representación escenográfica y el espacio sintético. Casebere fabrica una serie de maquetas que constituyen el primer avance en la reducción de la realidad; acto seguido, cuando se fotografían con un proceso que facilita la impresión de que sus dimensiones son verídicas —el uso de un elevado tiempo de exposición y objetivos macrofotográficos— se separa un paso más de la realidad, finalmente, el gran formato elegido (2 x 3 metros) para positivar la película permite al observador recorrer el trayecto a la inversa y reconstruir una imagen posible, verosímil, pero no real.

Al prescindir de marco y situar las fotografías a ras de suelo aumenta el sólido efecto ilusorio que implica de modo directo al espectador pues parece que está inmerso literalmente en la fotografía, con lo que el simulacro se disfraza de ilusión de realidad. Tanto es así que la escayola, el cartón y el porexpán se transforman en espacios vacíos que recuerdan, por sus condiciones pictóricas de iluminación cenital o de luz sesgada a algunas ilustraciones de Joseph Gandy. Casebere ha plasmado en sus obras una serie de interiores de modelos de edificios —algunos reconocibles— cuyo sentido es una indudable traducción visual de los foucaultianos lugares disciplinarios<sup>58</sup>, esto es, prisiones (*Cell with rubble*, 1996, que evoca la Eastern State Penitentiary, Philadelphia) escuelas (*Pink Hallway #3*, 2000, basada en la Philips Academy, Andover, Massachusetts) y hospitales (*Asylum*, 1994) [34].

Semejante es el proceder de los alemanes Thomas Demand (Múnich, 1964, que ha estudiado en la prestigiosa Kunstakademie de Düsseldorf) y Oliver Boberg (Herten, 1965, su primera formación académica es la de historiador de arte y, posteriormente, estudió pintura en Núremberg); aunque cada uno por su cuenta, han llegado a soluciones formales muy parecidas, no obstante, los temas se presentan divergentes. El trabajo de Demand está más centrado en interiores tales como habitaciones, archivos o cajas de escaleras, mientras que a Boberg le interesa más la plasmación de fachadas de edificios y espacios exteriores. Ambos construyen minuciosa y detalladamente sus modelos a escala, en esta imagen de Boberg se puede apreciar el tamaño que llegan a alcanzar estas maquetas, contrariamente, Demand las realiza en escala 1:1, montando verdaderas escenografías con el único objetivo de ser fotografiadas [35].

A lo largo de un trabajo continuado desde principios de los años noventa, se hace palpable en los dos artistas el nulo interés que despierta en ellos la figura humana, pues no

---

<sup>57</sup> BRAVO, Laura, “Construcciones artificiales e ilusión fotográfica”, en *Ficciones certificadas*, Op. cit.

<sup>58</sup> James Casebere. *Asylum*, Centro Galego de Arte Contemporánea, 12 mayo - 25 julio 1999, CGAC, Xunta de Galicia, Vigo 1999.



aparece en ninguna de las fotografías estudiadas; a pesar de ello, está presente en espíritu, pues las instantáneas semejan un abandono reciente: las oficinas desordenadas de Demand y los edificios de Boberg muestran esa sensación de haber estado habitadas en algún momento [36]. Thomas Demand, a través de una exhaustiva documentación, busca la reconstrucción de momentos y lugares históricos, como el despacho del Führer tras el fallido intento de atentado de 1944, los archivos cinematográficos de Leni Riefenstahl o la guarida de Saddam Hussein en Tikrit. El crítico Ralph Rugoff asegura que “la fotografía para Demand es una ‘técnica de imaginación’, y el proceso de construir y refotografiar lugares que existen en la realidad y el inconsciente colectivo permiten una reflexión compleja sobre los vínculos entre la arquitectura y el comportamiento humano”<sup>59</sup>.

Asimismo, esta manera oscilante de acercarse, percibir y representar la supuesta objetividad del mundo real sirve para explicar la obra de Boberg, quien también se documenta detalladamente. Sin embargo, a diferencia de Demand, Boberg no reconstruye lugares reales sino que compone lugares sintéticos que evocan la realidad más inmediata y cotidiana: un pequeño solar, un edificio en construcción, la solitaria rampa de un aparcamiento. Casi siempre ha forjado simulacros del espacio exterior diurno con un colorido un tanto apagado y sin contrastes pero, en los últimos años ha comenzado a desarrollar la misma idea aunque en un ambiente nocturno y con un mayor protagonismo de lo vegetal, fruto de esta indagación son las series de *Nacht Orte* (Vistas nocturnas, Lothar Albrecht Galerie, 7 septiembre – 19 octubre 2002).

### La importancia del tamaño

Como si de una liberación de la fuerza de la gravedad se tratara, en los últimos años hemos podido asistir a un interesante fenómeno de gigantismo en las instalaciones artísticas. Es posible que la apertura de la Sala de las Turbinas de la Tate Modern haya sido, en cierto modo, el detonante que ha dado mayor visibilidad a una conducta que ya se estaba gestando solapadamente. Teniendo en cuenta que el abrumador espacio vacío del antiguo complejo industrial ofrece al artista las mismas posibilidades que un lienzo en blanco, no es de extrañar la emergencia de propuestas tan distintas (como sugerentes) entre sí desde el año 2000. Corroboran esta tendencia de crecimiento de proporciones arquitectónicas la existencia de una brutal masa simbólica o alegórica obras recientes en la sala, como *Embankment* de Rachel Whiteread (2005), con todas aquellas cajas blancas evocando la frialdad antártica, o en la gigantesca y postminimalista grieta presentada por Doris Salcedo en *Shibboleth* (2007) [37].

---

<sup>59</sup> Cf. original: “Photography for Demand is a ‘technique of imagination’, and the process of constructing and rephotographing places that exist in reality and the ether of the collective consciousness allows a complex investigation into the connection between architecture and human endeavor”. RUGOFF, Ralph, “Bubble Worlds”, en *Small Worlds*, *Op. cit.*, p. 29.

Stephen Hendee (Santa Monica, California, 1968) es un creador de escenarios singulares que reasume la experiencia del pop y la proyecta de una manera espectacular; por otra parte, como se podrá comprobar, a través de unos pocos elementos, consigue transformar radicalmente el espacio por donde transita el espectador, ofreciéndole una experiencia cercana al mundo onírico o a la alucinación<sup>60</sup>. Como otros artistas que ya se han analizado, Hendee pasó por una fase inicial más escultórica, entendida en el sentido de que los trabajos presentaban un aspecto más mobiliario y no tenían una idea tan desarrollada de *site-specific*. El aspecto formal que caracteriza a las obras de Hendee, ya estaba presente: el empleo sistemático de materiales baratos como la cartulina, el cartón o el poliuretano, así como la iluminación posterior de los paneles contruados y la cinta aislante para definir de modo preciso los planos de color. Una economía de medios consigue un resultado que condiciona radicalmente el ulterior desarrollo de una trayectoria y, en cierto modo, es lo que dota de un verdadero estilo al artista<sup>61</sup>.

Entre esos trabajos tempranos se pueden citar *Otaku* (Stanford University, 1993), *Black Market RAM* (Refusalon, San Francisco, 1994) o *Drone Cycle* (ACME Gallery, San Francisco, 1996) [38]. Obsérvese que tanto los títulos como los objetos mismos remiten a la ciencia ficción. Por ejemplo, *Drone Cycle* es una obra con distintos referentes: un diseño realizado por H.R. Giger en los años setenta para el fallido proyecto de A. Jodorowsky y R. Scott de *Dune*, realizada finalmente por David Lynch, y las motocicletas virtuales del filme *Tron* (Steven Lisberger, 1982) [39]. Causal o casualmente, existe un prototipo de supermotocicleta desarrollado por Dodge en 2003, la *Chrysler Tomahawk*, que es muy similar a la escultura de la ACME Gallery. La filiación formal con otros filmes fantásticos como *Johnny Mnemonic* (1995), *The Lawnmower Man* (El cortador de césped, 1992) o *The Matrix* (1999)<sup>62</sup> se hace evidente en cuanto a la similitud de esos *environments* de Hendee con la imagen de los espacios virtuales, multidimensionales, amorfos y policromados que se habían proyectado en aquellos filmes. La obra de Hendee remite a la estetización de un mundo cibernético ideal, en el sentido de que no es más que una imagen convencional proveniente del cine; de hecho, el californiano participó en una exposición-homenaje al diseñador gráfico Syd Mead (1933) vinculado a los largometrajes *Blade Runner*, *Tron* o *Aliens*, referentes de toda una generación de artistas fascinada con las posibilidades iconográficas del mundo fantástico y de la ciencia ficción.

Las instalaciones de Stephen Hendee son, pues, una adaptación evolutiva del proceso iniciado con sus esculturas [40]. En ellas introduce irregularidades geométricas que se pueden

---

<sup>60</sup> Véanse *Ascension*, Birmingham Museum of Art, Birmingham 5 sep 2002 – 6 jul 2003, Distributed Art Publishers, Nueva York 2002; *Wonderland*, *Op. cit.*, pp. 66-72.

<sup>61</sup> Con respecto al uso de estos materiales “pobres” es necesario anotar, siquiera brevemente, cómo se sobreañade el valor comercial a medida que el artista va siendo conocido; es posible que continúe trabajando con los mismos materiales y, sin embargo, su cotización habrá aumentado de manera considerable.

<sup>62</sup> El artista austriaco Erwin Redl (Göfhl, 1963) emplea la iluminación con tubos de diodos y fibra óptica para recrear el efecto ciberespacial del film de los hermanos Wachowski; de hecho, las últimas series están tituladas igual: *Matrix II*, *Matrix IV*, etcétera.

relacionar matemáticamente con los fractales<sup>63</sup>, pero también otras influencias que no se han detectado tan rápido como los trazados gruesos provenientes del cómic japonés, indudables en el empleo de la cinta adhesiva; también los tonos pastel en la apariencia poligonal de los sólidos remiten a la incipiente infografía de los años noventa. En otro orden categórico, se manifiesta cierta relación visual con los trabajos lumínicos de Jim Turrell y Robert Irwin o con algunos de los proyectos del grupo de arquitectos Asymptote.

Otro artista que consigue unos sorprendentes efectos arquitectónicos mediante la manipulación de materiales no constructivos es el surcoreano Do-Ho Suh, nacido en Seúl en 1962; Suh se ha formado en la Universidad de Yale y, entre otras ciudades, ha expuesto en Nueva York (Whitney Museum), Seattle, Londres o Baltimore y ha estado presente en la 49ª edición de la Bienal de Venecia. Pese a que Do-Ho Suh no se dedica única y exclusivamente a la representación de la arquitectura, es necesario atender a su obra por la metamorfosis que sufre tras pasar por el tamiz de su reflexión artística. Suh monta modelos a escala 1:1 de lugares reales con la particularidad de que emplea tela, generalmente nylon, y un entramado de alambre, todo ello cosido. Cuando Suh trabaja con tela no siempre fabrica elementos o iconos arquitectónicos, también recrea escenas o situaciones donde recae un fuerte acento en la miniatura, como los muñecos de *Screen* (2005) que forman una especie de alambrada o *Paratrooper V* (2005), donde la tela del paracaídas está completamente bordada con firmas ininteligibles [41]. Pero lo que verdaderamente nos interesa es una obra como *348 West 22nd st Apt. A, New York, NY 10011*, del año 2001, donde Suh ha reconstruido minuciosa y exactamente una parte de su apartamento, el pasillo distribuidor de la entrada, en tela rosada y sin disponer ningún mueble [42]. Es sorprendente la extraña impresión espectral que produce la instalación en el visitante, puesto que se vislumbran distintos planos parietales que quedan translúcidos, como si fueran producto de un espejismo; al mismo tiempo, hasta el último detalle aparece representado, tuberías, radiadores, interruptores de la luz, picaportes, cerraduras [43].

### **La variante analítica. Rachel Whiteread**

Puertas y ventanas constituyen uno de los elementos que suelen repetirse continuamente para simbolizar la noción dialéctica del *dentro-fuera* presente en toda construcción. Las aberturas son umbrales que introducen un cambio de percepción, es decir, la visión del interior cegada momentáneamente por la visión del exterior; también son límites que pueden estar bien definidos por la *personalidad* del material que lo sujeta: no se infiere el mismo espacio tras una puerta de pulido acero acorazado que tras una rotunda puerta de madera o tras otra endeble de

---

<sup>63</sup> PHILIPS, Robert, "What infernal hand or algorithm? A Mathematician's perspective of the Art of Stephen Hendee", en *Ascension*, Birmingham Museum of Art, Birmingham 5 sep 2002 – 6 jul 2003, Distributed Art Publishers, Nueva York 2002, pp. 32-36.

contrachapado. Pero mientras que la puerta retiene, la ventana libera y permite la iluminación súbita del conocimiento —de modo análogo a lo que ocurre en el platónico *mito de la caverna* o el *satori* budista—. Porque tras la puerta lo que existe solamente se puede intuir mediante indicios sonoros y la ventana es la configuración del formato universal de lo icónico. Innumerables artistas, pues, han reflexionado sobre las posibilidades de combinación expresiva a la que se unen los caracteres del enunciado simbólico.

Pongamos por caso los antecedentes sentados por Marcel Duchamp, quien también indagó sobre estas unidades arquitectónicas y fue más allá de su superficie concibiéndolas como dispositivos que vinculaban algunas de sus obras entre sí, formando una suerte de red conceptual. Así, *Fresh Widow* (1920), firmada por Rose Sélavy, es una réplica a tamaño natural de una ventana en la que se han sustituido los paneles de vidrio por cuero negro, Duchamp no sólo realiza el juego de palabras *window/widow* (ventana/viuda) sino que al cambiarse parte de los materiales se genera también un contraste semántico [44]. También la puerta, como aquella de su apartamento en el número 11 de la Rue Larrey, donde la solución doméstica incluía una ambivalencia espacial que proyectaba un sonoro golpe a la lógica constructiva, ya que podía estar abierta y cerrada simultáneamente<sup>64</sup>. Este golpe de efecto produce unas fuertes implicaciones al sugerir la posibilidad —como ya ocurrió con la desaparición de las limitaciones temporales en la novela y el teatro— de plantear y erigir espacios físicos radicalmente otros (alterados) del cotidiano, pues la mayoría de los artistas que se han propuesto manipulan de una manera u otra las connotaciones del espacio y el lugar para provocar en el espectador una respuesta emocional hacia lo extraordinario o lo impensado.

Puertas y ventanas forman pues, un sólido conjunto temático cuya significación primera es unir, servir de vínculo o disponer la comunicación entre distintos lugares. Así como las paredes se establecen precisamente en tanto que su radical opuesto: la pared implica no tanto la invisibilidad como la ocultación<sup>65</sup>. Sin embargo comparten la misma idea expresiva del material que antes se indicaba para la puerta; asimismo, el muro derribado implica una señal de violencia o, al menos un paso de tiempo considerable.

Otra figura que ha transitado por los caminos de la reproducción de fragmentos es el portugués Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956). En sus obras se alternan reminiscencias materiales provenientes del *povera* junto a los gestos accidentados que conducen del postminimalismo a las anarquitecturas de Matta-Clark. Cabrita recurre principalmente a la imagen de lo precario, en concreto a la imagen de la chabola (*favela*) con su característica

---

<sup>64</sup> Otra puerta importante que aparece en la obra de Duchamp es, sin lugar a dudas, la que sirve de interfaz para *Etant donnés*, una puerta real, no una réplica, trasladada desde Cadaqués para su ubicación en el Museo de Arte de Filadelfia. Obsérvese además que encierra en sí misma un diorama de compleja factura e interpretación.

<sup>65</sup> Paradójicamente, los centros que, en la categorización foucaultiana, suponen los espacios de sujeción como las escuelas, hospitales, prisiones y talleres, son la expresión de ocultar al exterior y visibilizar —el manido panoptismo— el interior.

acumulación de volúmenes toscos, para desarrollar su argumento constructivo, con lo que a la relevancia de los fragmentos le añade un aire de provisionalidad. También, y a pesar de que los materiales utilizados son elementos básicos y permanentes en cualquier vivienda (madera, ladrillo, cemento, cristal, conducciones de agua y luz) hay algo de transformación alquímica que se traduce en una percepción distinta del conjunto; es decir, que las mismas unidades quedan combinadas de desigual manera. Así, aunque se produce la ilusión de ver algo nuevo, en realidad hay una gramática constructiva que se sitúa en las proximidades de la arquitectura pero que *no es* arquitectura: *A casa da paixao e do pensamento* (La casa de la pasión y el pensamiento, 1990) es un escenario ficticio donde se reinterpretan los claros volúmenes de la vivienda mediterránea.

La construcción presenta pues, el aspecto duchampiano del fragmento apropiado, reproducido y recontextualizado en otro lugar y/o escala, como puede ser la manufactura de ventanas. La articulación de los espacios se realiza mediante estos fragmentos edificados con una superficie marcada por el estatismo y la suspensión temporal [45]. El artista no se limita solamente a la idea del universo doméstico sino que abarca también los estratos inmediatamente superiores: el barrio y la ciudad. Las “ciudades ciegas” de la serie *Cidades cegas* (1998) son escenografías que sugieren la deshumanización de la distancia a la que se enfrenta la urbe moderna.

Una manera distinta de comprender la fragmentación de lo construido está en el caso de los gemelos Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado-Garcés (San Fernando, Cádiz, 1971) quienes han desarrollado insistentemente un discurso plástico donde prolifera la reproducción arquitectónica encajada en escenarios urbanos de carácter onírico. MP & MP Rosado manejan diversas gramáticas formales con las que manifiestan su particular visión de la construcción concebida como una envoltura del ser humano<sup>66</sup>. En la obra de los gaditanos se palpa la tendencia a representar meticulosamente cualquier detalle, las ventanas son reproducidas en un tamaño menor de la escala 1:1 y su fondo se suele sobredimensionar hasta alcanzar el aspecto de una caja; en estas ventanas, a veces, se incluyen focos que las dotan de la ilusión de estar habitadas, instaladas en los alrededores de la Cartuja de Sevilla, semejaban unos hipotéticos “apartamentos arbóreos” [46].

Las ventanas replicadas se inscriben en escenografías cuya finalidad es reducir la distancia entre lo real del espectador y lo imaginario de la obra; este contexto queda configurado mediante impresiones digitales de gran formato que recubren las paredes del ámbito expositivo remiten a humildes barriadas sevillanas. Todo ello resulta de una evidente deuda con las pinturas de Giorgio de Chirico [47] La construcción que custodian los gemelos es una entidad

---

<sup>66</sup> Con *Spleen*, expuesta en la galería Pepe Cobo (Madrid, abril 2008) los hermanos Rosado inician un acercamiento hacia un organicismo que deja de lado la noción más arquitectónica de sus trabajos anteriores.

que crece hacia un interior doméstico algo inquietante, despojado de lo accesorio, la vivienda se configura como una trampa, con suelos movedizos e inestables; por contra, el exterior se plasma en la ensoñación de barriadas solitarias, temporalmente fuera del territorio durante la madrugada, deshabitadas y si lo están, lo son por *sonámbulos*. Más complejo quizá, es el diálogo que establecen MP & MP con los principios tectónicos —esencialmente paredes y suelos— en los que integran sus alter-ego artificiales. La simulación de un muro de ladrillo (una impresión digital de alta resolución como las utilizadas por Botto & Bruno) oculta parcialmente —más bien parece que lo devora— a uno de los dobles de los Rosado. También el suelo, un componente básico en el hogar, muta en una especie de trampa o arena movediza donde los personajes pugnan por salir, como en *Para acabar* (2004) [48].

Es notoria la voluntad de presentar el aspecto siniestro implícito en lo cotidiano, de lo que se atisba sin interés y, de modo inesperado, se puede convertir en algo jamás visto o en una alarmante sensación de extrañamiento. De este modo peculiar, la significación de la vivienda se sitúa en el polo opuesto de cómo entender las máquinas de habitar lecorbuserianas, lugares en las cercanías de lo desagradable. De ahí que el cobijo, que ha de inducir al descanso y al sueño reparador, se transforme en manos de los Rosado en un punto inicial de alucinaciones.

Dado que la obra de Rachel Whiteread (Londres, 1963) está bien estudiada, incumbe a nuestro análisis en cuanto que su producción comienza desde un punto de partida escultórico vinculado a una reflexión fragmentaria y analítica para, posteriormente, evolucionar hasta alcanzar la categoría de la espectacularidad inherente a grandes instalaciones como la ya apuntada *Enbankment* o, más recientemente, *Village* (2006) [49]. La artista recibió un primer aprendizaje pictórico en el Instituto Politécnico de Brighton (1982-1985) al que siguieron sus estudios sobre escultura en la Slade School of Fine Art de Londres; tras recibir apoyo de distintas instituciones, entre la que destaca la beca del programa alemán de intercambio académico DAAD (Deutsche Akademische Austauschdienst), en 1993 recibió el prestigioso premio Turner por su ya desaparecida obra, *House*.

En cierto modo, Rachel Whiteread encarnaría un punto pivotante entre la poética contemporánea y la alianza con el quehacer tradicional. El procedimiento de extraer moldes de escayola o de otro material ha sido utilizado hasta fechas muy recientes para poder realizar copias de esculturas; quizá sea ésta una de las nociones más importantes en la obra de la británica: partiendo de posiciones —como ya se ha podido constatar en muy diferentes artistas— próximas a preceptos minimalistas como la seriación de componentes, ha ido evolucionando en el aumento del grado de iconicidad en su producción, hasta el punto de, incluso, evocar imágenes, construir metáforas de calibre impensable en comparación con las evocaciones de sus inicios.

Un avance ulterior en la obra de Whiteread es entender este proceso como la finalidad para reiterar indefinidamente el elemento del vaciado y utilizarlo como módulo constructivo con

el que componer conjuntos. El molde es la representación negativa de un objeto, se podría afirmar que, en cierto modo, es una reflexión especular en estado sólido; pero no se puede extender a todos los objetos esta premisa pues, es sabido que no existe el negativo de un objeto macizo. No obstante lo dicho, Whiteread ha sabido combinar sagazmente materiales y asuntos dentro de una esfera temática monumental, entendida en tanto que concepto de construcción conmemorativa.

Whiteread ya había coagulado algunas partes del espacio existente en obras del estilo de *Fort* (1989) o *Ghost* (1990) donde utilizando escayola para formar paneles podía reproducir la forma latente del espacio que normalmente está ocupado por el aire; al mismo tiempo, obras como *Untitled (Floor)*, del año 1991, u otras más posteriores, como *Untitled (One Hundred Spaces)* de 1995, se presentan como una manifiesta alusión a las esculturas de suelo de Carl Andre. Con la escayola u otros materiales como la resina, se posibilitan los encofrados de objetos cotidianos como mesas, sillas, u otros, cuyos negativos son pseudoparalelepípedos y son la memoria sólida de lo que ya no está presente [50].

Inevitablemente, todas esas obras funcionaron como un entrenamiento para construir *House*. En esta obra se puede observar el desempeño de una triple tarea: en primer lugar, funciona como un *documento*, en tanto que calco de una realidad aprehensible; también es un *artificio mnemotécnico* puesto que es una transcripción del espacio de igual modo la escritura lo es de la oralidad; finalmente, es un *monumento*, más próximo al carácter funerario —por todo lo que posee de aire melancólico— que al conmemorativo.

En cuanto a esta última faceta, es difícil no pensar en las máscaras mortuorias que se aplicaban sobre el difunto para recordarlo en la posteridad. La *terrace* victoriana, que antes era el modelo vital burgués, ha quedado obsoleta ante el empuje urbano enlazado al paradigma del consumo compulsivo, ya sea de moda o de edificios. Finalmente, tanto la casa “real” del 193 de Grove Road como su simulacro obtuvieron el mismo destino final: el derribo. Sin embargo, lo funerario ya no abandonó la obra de Whiteread y se ha ido retroalimentando de las condiciones antes mencionadas de monumento y memoria, amplificadas por la noción del vacío íntimamente relacionada con la muerte.

El *Holocaust Monument*, también conocido como *Nameless Library* (Judenplatz, Viena, 2000), siendo el reverso en hormigón de una biblioteca, se puede interpretar como una especie de mastaba impenetrable, compuesta por los nombres de quienes, como los libros, fueron eliminados por el régimen del III Reich. Es curioso observar cómo contrasta con un monumento tan distinto como es *Untitled (Empty plinth)* —proyectado después pero realizado antes, en 1999— aunque, al mismo tiempo, quedan complementados y con el mismo significado de vacío y soledad [51].

Sin embargo, en los últimos años Rachel Whiteread ha virado hacia otro aspecto, bastante alejado de la indudable connotación melancólico-romántica que impregnaba sus

trabajos anteriores. *Embankment* constituye el primer paso hacia este cambio de actitud. Presentada en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern en 2005, constituye un interesante ejercicio dentro del ámbito de la instalación. Tal vez sea por el abrumador espacio que incita al artista a realizar una arriesgada propuesta, en cualquier caso, lo que antes se presentaba como quietud y, en cierto modo, aura de absoluto respeto, ahora es afluencia e incitación a lo lúdico. Quizá esté motivado, en parte, por el carácter definido del evento, es decir, que posee una fecha de finalización, lo que promueve un mayor aprovechamiento del tiempo y del espacio: como decía Thoreau, hay que oler las flores mientras aún se pueda.

El segundo cambio de trayectoria se concreta en *Village*, instalación que se pudo contemplar en el CAC Málaga en 2007; constaba de cincuenta y tres casas de muñecas, del centenar que Whiteread ha ido adquiriendo en los últimos años<sup>67</sup>. Dichas casitas están agrupadas de tal modo que semejan un pueblo, de ahí el título; se proyecta desde su interior la iluminación de las ventanas, lo que sugiere su ocupación, la sorpresa viene después cuando se descubre que están vacías, meras cáscaras deshabitadas que no constituyen un diorama. La idea de envoltura es complementaria de la de molde, pero al contrario de lo que ocurría con anteriores obras de Whiteread, con una notoria deshumanización —a pesar del empleo del color—, en *Village* se manifiesta no sólo las sutiles diferencias en lo semejante sino también el compromiso de lo representativo, es decir, una actualización de lo simbólico y lo metafórico en las nuevas obras<sup>68</sup>.

### **La variante sintética. Los hiperespacios de Isidro Blasco. Glen Seator y la ruptura de expectativas de Leandro Erlich y Alexandra Ranner**

La obra de Isidro Blasco (Madrid, 1962) reúne en su seno la proliferación de puntos de vista tanto en la ejecución física como en lo concerniente a la reflexión sobre el espacio. Encuadrados dentro de la esfera escultórica, sus trabajos violan visiblemente el concepto de estaticidad del mismo modo que muestran matices muy diversos, sobre todo cromáticos y formales; en ellos, también es importante ver cómo se altera el significado de la arquitectura —y, consecuentemente, de su imagen— al inscribirse dentro del espacio expositivo. Blasco combina todos esos elementos y compone un híbrido a medio camino del *environment*, la instalación, la maqueta y el diorama.

Desde sus comienzos ha mantenido un estrecho diálogo con la imagen arquitectónica. La atracción de Blasco hacia ella no ha sido solamente artística, sino que también alcanzó el

---

<sup>67</sup> Rachel Whiteread, CAC Málaga, 25 mayo – 26 agosto 2007. Nota de prensa.

<sup>68</sup> Aunque Whiteread piensa que quizá es pronto para hablar de un cambio de dirección en su trabajo, no obstante, es consciente de la diferencia que supone contemplar obras anteriores con respecto a *Village* o *Embankment*. Léase la entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola, *ABCD*, 2 de junio de 2007; también, con el mismo motivo de reseñar la exposición del CAC, DÍAZ URMENETA, Juan B., “La fuerza de la memoria”, en *Babelia*, 2 de junio de 2007.



ámbito de la investigación, pues durante algún tiempo estuvo tentado a escribir una tesis doctoral sobre la problemática arquitectónica del presente, uno de cuyos asuntos principales hubiera sido Gordon Matta-Clark<sup>69</sup>.

El escultor madrileño se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; recibió una bolsa de viaje del Ministerio de Asuntos Exteriores para asistir a la Academia Española de Roma en el curso 1990-91, y también ha recibido subvenciones de distintas instituciones neoyorquinas, ciudad donde reside desde el año 1996, podemos citar entre otras, la New York State Council, la Pollock Krasner Foundation, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation o la Rockefeller Foundation. Ha expuesto principalmente dentro del circuito galerístico de Nueva York, pero también en centros de Viena, Berlín, Shanghái (donde estuvo viviendo seis meses a finales de los años noventa); también han sido reseñables sus actuaciones en España, como las exposiciones en el Patio Herreriano *The Lasting Life of Things* (La vida duradera de las cosas, 2003), el Centro de Arte Reina Sofía *Thinking about that place* (Pensar sobre aquel lugar, 2004), o el CAB de Burgos, con *Left behind* (Lo dejado atrás, 2005).

Los trabajos de Blasco se apoyan sobre tres pilares básicos relacionados entre sí y sobre los que pivota toda su producción: en primer lugar, *lo autobiográfico unido a lo cotidiano*, es decir su impresión de los lugares que le acogen; *la imagen de lo urbano*, más concretamente de la ciudad de Nueva York; y por último, *lo material*, que condiciona de modo considerable el resultado formal de su obra. En ella se introducen una cadena de mutaciones en la visión —en este caso, de la esfera doméstica— que llevarían del lejano antecedente, en el que reinaba la limpia perspectiva del interior sacro, de *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck a la ruptura espacial de *Living room* (2005) [52].

Desde los primeros momentos de su producción, se hacen evidentes los caracteres propios de la vivencia, inseparables, por otra parte, del espacio doméstico; de este modo, la casa y lo habitable alimentaron una constante reflexión sobre la biografía *construida* a partir de elementos arquitectónicos. De ahí, un paso previsible era pasar a la representación de las casas en las que había vivido o los lugares más inmediatos a la existencia diaria, en definitiva, en las orillas de lo que Michel de Certeau denominó la *invención de lo cotidiano*. Ejemplos de aquellas primeras tentativas biográfico-edificatorias están representadas por *El apartamento* (1992-94), *Y cuando desperté* (1995-96) o *La casa del padre* (1997) [53].

Los escritos de Blasco exponen la idea de la importancia de la primera persona como vehículo que recorre y que habita la dimensión construida. En estos textos, asimismo, se puede observar la obsesión por los elementos arquitectónicos que son los que configuran el espacio y, al mismo tiempo, dan coherencia al movimiento del ser humano en su interior. Coherencia que

---

<sup>69</sup> Conversaciones con el autor de este texto en noviembre de 2005.

se disuelve al chocar con el límite del mundo onírico, tal y como lo demuestra el segundo extracto:

... Y en efecto, así era precisamente cómo iba construyendo los muros [un albañil]. Sin moverse del centro del cuarto iba añadiendo los diferentes elementos y con sus manos, como si estuviera modelando, iba añadiendo capas como en un sandwich. El segundo muro lo empezó de la misma manera que el primero, es decir, poniendo una parte suficientemente grande como para sujetar el lavabo y luego prolongándola con sus manos, como modelando, hasta que el segundo muro se conectaba con el primero. Por supuesto el encuentro de los dos tabiques era completamente irregular y ridículo. Pero eso no parecía preocuparle mucho. Seguía trabajando y con rápidos movimientos de sus grandes manos iba añadiendo más y más cemento hasta que la luz que entraba desde el exterior iba poco a poco desapareciendo. No podía entender por qué no utilizaba una herramienta plana en vez de la palma de sus manos<sup>70</sup>.

Había muy pocas cosas [en el sueño] que me recordaran a una casa, pero no me cabía ninguna duda de estar dentro de una. Sólo podía ver los muros, el techo y el suelo. Las ventanas y las puertas parecían como recortadas a mano, como con una sierra circular o una motosierra. No había separación entre los dos pisos ... Yo llegaba hasta la mitad de las ventanas del segundo piso ... Así pues, no era una casa, era más bien como una casa de mentira, como las de los escenarios de las películas. Ahora que lo pienso, no había ningún cristal en las ventanas, ni tampoco muebles ni otras personas ...<sup>71</sup>.

Isidro Blasco, pues, tomó para sus esculturas como punto de partida la noción de vivienda; en ellas se altera profundamente el significado y la visión del mundo doméstico. El proceso que sigue el artista comienza con fotografías —en algunos casos, de gran formato, como veremos— de lugares privados como el comedor, el dormitorio o la cocina. El artista las adhiere a un soporte rígido, casi siempre de madera, aunque puede ser poliuretano o cartón-pluma, y recorta formas de la estancia retratada aprovechándose de las coyunturas que aparecen en ésta. Es decir, se apoya en los puntos de confluencia de los planos constructivos, sobre todo, las esquinas y los rincones, y también todos aquellos puntos liminales como el borde de una mesa o una silla; en algunos casos, prolonga esas orillas de manera que conformen unas líneas de fuga imaginaria, en otros, los elimina produciendo pausas, síncopas y solapamientos abruptos<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Cfr. BLASCO, Isidro, “El apartamento”, texto íntegro en la página web del artista, <http://www.paellapans.com/isidroblasco/>.

<sup>71</sup> *Ibid.*, “Y cuando desperté”.

<sup>72</sup> El autor de este texto comprobó *in situ* el proceso de montaje de las obras en Nueva York para la galería DCKT, en los meses de septiembre a noviembre de 2005, durante los cuales se pudieron realizar varias entrevistas.

Consecuentemente, Blasco construye lugares, espacios y edificios a partir de un sistema personal de referencias que bebe de diversas fuentes: trabaja con bocetos, modelos a escala físicos y anteriores a la ejecución de la obra<sup>73</sup>; en la mayoría de los casos, la fotografía del lugar es previa y de donde surgen las líneas generales de acción que vienen dadas por la intersección de planos del referente real y la representación icónica de la fotografía, por donde Blasco recortaría serían los rincones, esquinas, vanos, etcétera. Estas secciones anómalas, en muchos casos repetidas total o parcialmente, son utilizadas para reinterpretar el espacio de nuevo sin necesidad de cumplir el condicionamiento euclidiano; al contrario, las reglas geométricas quedan rotas de manera abrupta. Es como si el espacio se estuviera definiendo de nuevo al producirse esta *recombinación* de los elementos esculturales y arquitectónicos. En este sentido se expresa Javier Maderuelo cuando detecta estos cambios de enfoque localizados pues “algunos artistas plásticos que han logrado superar la trama cartesiana y el concepto de espacio euclidiano están mirando el espacio *con otros ojos. Intentan cargar el espacio con otros contenidos de carácter más simbólico o emotivo que el de ‘estilo’*, descubriendo en él pliegues que trastornan la visión convencional que la cultura cientifista nos ofrece del mismo”<sup>74</sup>.

Al ensamblar las piezas con listones atornillados entre sí, el espacio comienza a descomponerse y, a pesar de la cantidad de planos rectilíneos y paralelos, da la sensación de que se *curva* [54 y 55]. Aunque existe cierto ingrediente de improvisación a la hora del montaje de las piezas, casi siempre Blasco ha ensayado la forma general que ha de tener la obra final en una miniatura. La maqueta es prácticamente igual al trabajo definitivo salvo por su fragilidad.

Una obra monumental por su carácter de arte público y por su tamaño fue *Just before* (Justo antes, 2004-2005) estuvo instalada de manera efímera en el Socrates Park del Queens Museum de Nueva York [56]. La influencia de Gordon Matta-Clark en el resultado formal de los trabajos de Isidro Blasco es innegable. La figura de este último es, en algunas cuestiones, asimétrica con respecto al artista neoyorquino: Matta-Clark se había convertido en un arquitecto renegado que tomaba posiciones críticas con respecto a su disciplina a partir de los presupuestos

---

<sup>73</sup> El crítico José Marín Medina opina que la obra de Blasco está abocetada, al hilo de la exposición en Espacio Uno del MNCARS, *Thinking about that place* (2004). “Curiosamente, el hecho de excederse ha provocado aquí una especie de acortamiento en las dimensiones conceptual y física –o de realización ‘definitiva’– de la obra. En otros términos: en muchas ocasiones la propia naturaleza del trabajo de Isidro Blasco (que viene a consistir en una peculiar deconstrucción, reconstrucción y sensibilización creativa de espacios domésticos, de ámbitos arquitectónicos y urbanos, así como de experiencias personales que el artista ha vivido en ellos) hace que *sus obras adopten el formato de maqueta, es decir, de boceto previo o de modelo plástico en tamaño reducido de una construcción mucho mayor. Pues bien, en esta circunstancia, llegada la ocasión importante de que la maqueta se desarrolle en escenario, en ámbito de arquitectura o en instalación, comprobamos que se produce un resultado sorprendente, paradójico: constatamos que la obra ‘definitiva’ sigue resultando ser otra maqueta gigante de un proyecto ‘a realizar’*. ¿Se trata de un efecto reductor o ‘de encadenamiento’ buscado? Parece ser que no, sino que la sobreabundancia en elementos materiales y en recursos plásticos, y la sobreactuación en los tratamientos han conducido el proceso a una situación imprevista. ¡Otra vez será!”. Subrayado nuestro.

<sup>74</sup> Cfr. MADERUELO, Javier, “Earthworks”, en *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid 1990, p. 179. Subrayado nuestro.

artísticos; Blasco es un artista de formación académica, que se ha situado en la frontera de los planteamientos arquitectónicos y constructivos.

A finales de los años noventa comienza a ensayar la inserción en sus construcciones de fotografías que actúan con una doble finalidad de acercar y alejar de la realidad inmediata. Tal y como maneja el artista el elemento fotográfico, y a pesar de las tesis barthesianas, lo convierte en un ingrediente fantasmático o virtual, idóneo para alterar de manera convincente la visión del espacio. Un ensayo lo encontramos en las imágenes tomadas en Shanghai *White House A* o *White House C* (de la serie *White House A, B, C and Yellow House*, 1998) [57]. El tosco pero sugestivo montaje sirve para dotar de una faceta onírica esas pseudo-edificaciones amontonadas y descoyuntadas que, en último término, revelan la actitud compulsivo-constructiva —incluso por la noche— y la ausencia de planificación urbana en la ciudad china.

Un comentario que puede acompañar a estos primeros ensayos es quizá la necesidad de abandonar la concepción general de la fotografía como ventana del mundo, la noción heredera del sistema visual renacentista ha subsistido durante todavía buena parte del siglo XX; Blasco, con sus instalaciones parece arremeter contra la transparencia de ese orden visual y lo enlaza con la escultura para distorsionar ambos sistemas representativos. Uno de los aspectos esenciales en la obra de Blasco estriba en la tensión existente entre dos medios artísticos a primera vista excluyentes: mientras la escultura es una práctica tridimensional de la que emana una extensión temporal —es decir, el recorrido necesario para aprehenderla—, la fotografía es una modalidad de expresión plana que ha heredado tanto los vicios como las virtudes de la pintura, conducentes a la absoluta necesidad de una visión frontal que evite cualquier tipo de esquínamiento y que promueva una mejor legibilidad<sup>75</sup>.

Asimismo, uno de los caracteres sobre los que se hace hincapié al hablar de escultura es su calidad material. La afinidad y preocupación de Isidro Blasco por este aspecto le viene dada por el aprendizaje del oficio de alfarería en el taller cerámico familiar de Mutxamel, Alicante<sup>76</sup>. El uso de la madera, en principio alejado de su orientación inicial, se debe a motivaciones económicas y, sobre todo, en Estados Unidos, es uno de los materiales más abundantes,

---

<sup>75</sup> En este sentido, nos parecen muy acertados los términos “off the wall” que utilizó el curador de la exposición del mismo título Tracy L. Adler. La muestra colectiva *Off the Wall* (septiembre – octubre 2005) fue organizada en la Hunter College de Nueva York con distintos artistas cuya actividad originaria estaba vinculada de un modo más o menos evidente a un medio bidimensional. El hilo argumental estaba centrado en la actitud de éstos con respecto a la pared, el lugar idóneo, en principio para la representación plana; en la muestra se hacía evidente una voluntad en las obras por “asaltar” el espacio colindante al muro y modificarlo tanto narrativa (dentro de la propia obra de arte) como expositivamente. Además de Isidro Blasco participaron Diana Cooper, Taylor McKennan, Sarah Oppenheimer y Peter Scott.

<sup>76</sup> Su padre, el también artista valenciano Arcadio Blasco (Mutxamel, Alicante, 1928) se formó inicialmente como pintor en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, de ahí a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y más tarde consigue una beca para residir en la Academia de España en Roma, donde toma el primer contacto con la cerámica. Como artista, estuvo presente en citas de relevancia internacional como XXXV Bienal de Venecia de 1970; precisamente por estos años, entre 1969 y 1975, ejecuta sus trabajos más interesantes como las series *Propuestas ornamentales* (1969-74) con las que participa en la Bienal, y las *Arquitecturas para defenderse del miedo*.

asequibles y baratos. En consecuencia, la madera facilita todas esas angulaciones irregulares y los diversos planos de intersección, así como la distorsión del espacio, sobre todo en las grandes instalaciones, lo que evoca de manera vaga el modelo compositivo cubista dado que la multiplicación de perspectivas se muestra en ambos casos de manera similar; ello se puede comprobar en las piezas instaladas en la exposición del Espacio Uno del Museo Nacional Reina Sofía *Thinking about that place* (2004) [55]. En la obra de Blasco el resultado final redunda en imágenes fragmentadas y suspendidas que superan formalmente —al menos así lo creemos— las primeras tentativas escultóricas del cubismo analítico.

En los últimos años, el viraje hacia posiciones más críticas en lo ideológico está forzando un desvío en el proceso y en lo material. En la exposición que presentó en la galería DCKT de Nueva York en 2005, se hizo palpable ese cambio de dirección; el título de la serie *Beginning's End*, ya parecía anunciar el final de una etapa y el comienzo de otra<sup>77</sup>. Como ciudadano neoyorquino, Isidro Blasco ha sido permeable a los cambios que ha sufrido la urbe desde los sucesos del 11 de septiembre de 2001. Pese a (o quizá precisamente por) que Nueva York había sido la protagonista cinematográfica en múltiples invasiones —de índole terrestre y alienígena— y el objetivo de destrucciones debidas a meteoritos, inundaciones, glaciaciones y monstruos fuera de toda escala imaginable, parecía, como decimos, que la ciudad hubiera ejecutado para sí una especie de exorcismo y estuviera ya protegida de todo mal. Sin embargo, las pesadillas ficticias se convirtieron en realidad cuando en aquella mañana chocaron sendos aviones contra las torres del World Trade Center de Yamasaki y devastaron uno de los símbolos del poder capitalista.

Así, pese a continuar con su sistema constructivo, Blasco ha ido aumentando paulatinamente el radio de su percepción: así, primero fue la vivienda; después, las zonas comunes —como *Hallway* (2004)—, para pasar posteriormente al exterior más inmediato, la calle vecinal, *40th Street / Borden Ave, Queens* (2004); y, por último, la ciudad como aglutinador de aquellos subconjuntos espaciales, por ejemplo *Times Square Middle* (2005) [58]. La estrategia se ha llevado a cabo mediante un recorrido hacia la superficie: de la representación de la plácida vida casera a la del anonimato del bullicio urbano y la evocación protectora del hogar se ha transformado en la imagen de la paranoia ante las amenazas terroristas.

Blasco se hace eco de todo ello e inscribe infográficamente unidades ajenas a la realidad urbana neoyorquina: así es como se transforman las ya complejas imágenes con incendios, humo, escombros y aviones quizá a punto de estrellarse junto a soldados de infantería estadounidenses que se unen a la indiferencia de ajetreo cotidiano. Es difícil no interpretar el collage como una prueba de la anestesia colectiva de los pueblos que facilita a los gobiernos la

---

<sup>77</sup> Dennis Christie y Ken Tyburski presentaron en su galería DCKT Contemporary *Beginning's End* en septiembre de 2005. Nótese el doble juego idiomático en el significado del título: “end” también se utiliza en inglés para referirse a un lado o barrio de la ciudad, como por ejemplo el West End o el East End de Londres.

consiguiente manipulación: el ciudadano ya está tan habituado a los *horrores de la guerra* (por usar el tópico) que no prestaría atención a esa imagen de una Nueva York *iraquizada* [59].

No obstante, hay elementos que sugieren un matiz irónico, pues Blasco llega a insertar, en un guiño legible solamente para unos pocos, las ruinas calcinadas del madrileño edificio Windsor en pleno Manhattan; o también los cielos rojos del Apocalipsis nuclear sobre los alrededores de la Quinta Avenida —a saber, una de las zonas más selectas de Nueva York— y la inminente destrucción burocrática bajo el hongo atómico de la Central Post Office. Desgraciadamente, la mayor parte de estas obras no estaban expuestas directamente al público, ya que estaban colocadas/ocultas en la oficina de la galería; es posible que la variante *hardcore* de Blasco no se pueda digerir tan sencillamente como en obras anteriores. De estos nuevos trabajos, solamente el que titulaba la serie, *Beginning's End*, era visible: un vídeo en bucle que encajaba en una pantalla cuya forma coincidía con la de los edificios proyectados, exactamente los que corresponden con los situados en el cruce entre la calle 23 y la Séptima Avenida. Junto a la proyección del tráfico acostumbrado de vehículos y peatones aparecen sobreimpresas súbitas explosiones ficticias (un poco a la manera de *Virtual Demolition Mobile* de El Perro, 2003); Blasco también ha experimentado con las texturas fotográficas e incluye en algunas obras un pixelado atrofiado característico de las figuras geométricas presentes en los videojuegos primitivos. No obstante, es sorprendente esa táctica utilizada con la que se consiguen *efectos de verdad* justamente con elementos tomados de la ficción, generalmente cinematográfica, como las citadas explosiones; algo de ello hay en *Car bomb*, del año 2006, donde se puede observar una intención que podríamos llamar *cinética*, pues en realidad más parece el fotograma aislado de una película de acción al estilo hollywoodiense.

Glen Seator (Beardstown, Illinois, 1956-Nueva York, 2002) pasó sus primeros años de juventud en la pequeña localidad de Jacksonville; posteriormente se trasladó a Massachussets donde en 1984 recibió el título de Bachelor Fine Arts por el Massachussets College of Art. De ahí se mudó a Brooklyn, en Nueva York, y realizó estudios de postgrado en la Universidad del Estado de Nueva York, en la localidad de Purchase, donde consiguió el grado de Master of Fine Arts. No es hasta 1991 que consigue su primera exposición en solitario en la New York Sculpture Center and at Art in General; luego, las muestras se suceden rápidamente: Varsovia, Viena, San Francisco, Londres, Basilea, Suiza, Massachussets y Los Ángeles, esta última ciudad le acoge como Scholar in Residence en el Getty Research Institute donde expone sus últimas obras. Seator muere a causa de un desafortunado accidente doméstico en 2002. Pese a no ser un artista muy prolífico, ello no obsta para que su manera de concebir las relaciones espaciales del interior y el exterior de los lugares expositivos hayan sido lo suficientemente peculiares y merecedoras de un análisis.

La evolución de los principios escultóricos de Glen Seator en el breve lapso de una década es sorprendente, pues a comienzos de los años noventa, y bajo el más que evidente

influjo de la concepción anarquitectónica de Matta-Clark, Seator estaba realizando obras como *Moving Parts (Wallraising #7)*, donde el acento escultórico se hallaba concentrado en una suerte de procedimiento *per forza di levare*, eliminando elementos existentes de las placas de yeso laminado, como los tornillos, o bien realizando incisiones que conformaban un patrón geométrico más o menos regular [60].

Uno de los primeros cambios aparece con la obra *Preventive Measures* (Medidas preventivas) expuesta en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo de Zaçheta (Varsovia) en 1994<sup>78</sup>. Esta instalación transformó una de las salas del museo en un espacio cuya apariencia cromática se hacía cambiante a lo largo del día, con la simple ayuda de cinta adhesiva de papel revistió la sala y la dispuso horizontalmente tanto en el techo, como en suelo, paredes y vanos [61]. Esta acción le otorgaba a la estancia el aspecto de un objeto envuelto aunque percibido desde el interior, por otra parte, había algo del procedimiento de Christo y Jean-Claude, mezclado con el *Day's End* de Matta-Clark y un poco con las lecciones minimalistas de Morris o Judd, aunque con una interpretación y sintetización totalmente nueva.

Una de las implicaciones que nos parecen interesantes es la idea de *negación de la arquitectura mediante la oclusión*, pues cuestiona, anula y tacha literalmente un ámbito, en este caso expositivo, con todas las connotaciones negativas que traen consigo esa acción. El trabajo no está tan alejado de aquél ejecutado casi diez años más tarde por Santiago Sierra en la Bial de Venecia, *Palabra tapada* (2003), donde dejaba en suspensión —o quizá, *sous rature*— al concepto “España” mediante una envoltura de plástico negro. Nuestra interpretación nos lleva a afirmar que con ello se preserva al museo de lo que en él se muestra, como si se pudiera disolver a partir de ahí la idea de lo “museable” producida por el marco contenedor o *parergon*, que diría Derrida.

Sin embargo, el punto de inflexión llegará ese mismo año con *Entrance*, una instalación para el Museo de Arte Neuberger en Purchase, Nueva York [62]; ésta es una réplica de la entrada diseñada por Philip Johnson para el edificio<sup>79</sup>, construida exactamente con las mismas medidas y materiales que la original. La acción de Seator suscitaba la posibilidad de reproducir o replicar fragmentos o, si se prefiere, *secciones* de la realidad inmediatamente ajena al museo y convertirla en motivo de exposición; por otra parte, ello implicaba también la connivencia indirecta del visitante cuando se hallaba ante algo que podría haber visto antes o recientemente, generando en éste el incómodo efecto de *déja vu*.

---

<sup>78</sup> Véase *Glen Seator: Three*, Gagosian Gallery, Los Ángeles 1999, p. 51. El catálogo editado por la Gagosian Gallery contiene una selección de los trabajos más importantes de Seator. Por desgracia, la bibliografía sobre este artista se reduce prácticamente a este catálogo (con poco texto esclarecedor) y al presentado con motivo de la exposición conjunta con James Casebere en el año 2001 en la Addison Gallery de Massachussets, *The Architectural Unconscious*.

<sup>79</sup> *Three*, *Op. cit.*, p. 54.

Seator implanta en las instalaciones descubrimientos técnicos y formales que dan como resultado una mayor complejidad y un grado de coherencia superior a las obras iniciales. La visión de *N.Y.O. + B. (New York Office and Bathroom)*, construida *ex profeso* para la New York Kunsthalle en 1996, debió parecer un ambiente alucinatorio [63]. En el espacio expositivo se montó una reproducción exacta de la oficina y el baño de la galería que incluía el mobiliario y las conducciones de agua y luz<sup>80</sup>; la particularidad de la réplica consistía en que estaba inclinada unos cuarenta y cinco grados gracias a unos tirantes de acero que soportaban su considerable peso, unos cuatro mil quinientos kilos, desde la pared opuesta. La escultura está ensamblada siguiendo un sistema constructivo que se denomina *balloon frame* y consiste en montar un armazón con montantes de madera (*studs*) en forma de retícula, de este modo se origina una estructura autosustentada que se reviste exteriormente con planchas de madera y en el interior con placas de yeso laminado<sup>81</sup>. Es un sistema muy barato y extendido en Estados Unidos dado el bajo coste de la madera; por otra parte, este procedimiento se ha utilizado intensamente para erigir escenarios tanto teatrales como cinematográficos.

La referencia más próxima se halla en la figura de Bruce Nauman, que expuso en 1972 su *Habitación flotante* con un sistema similar de ensamblaje y enganches. Sin embargo, en la obra de Seator, a pesar de aprovecharse de los hallazgos formales de Neuman, se hace presente una discontinuidad con la imagen de la repetición de un lugar tan cercano a la propia obra y, simultáneamente, el desconcierto motivado por la inclinación del plano perceptivo normal. También sería posible leer estas acciones como un gigantesco homenaje a la *Fuente* de Duchamp, por lo que tiene de manipulación objetual el cambio de posición de una réplica construida.

Con algunas variantes repitió el recurso de replicar los espacios colindantes a la muestra en *Cabinet*, montada para la galería Burnett Miller de Los Ángeles, en 1995. En *Facsimile* (Kunsthalle Wien, 1995-96) durante la restauración de parte del edificio de Von Erlach debían trasladarse parte de las oficinas del centro, por lo que Seator tuvo la ocurrencia de reproducir exactamente los despachos, incluso con la curvatura de las bóvedas y exponerlos en las salas destinadas a la muestra con los trabajadores del museo en sus puestos de trabajo<sup>82</sup>. Es, en cierto modo, una aproximación del arte a la vida, no exactamente como lo preconizaba Joseph Beuys pero sí que hay algo de “vivo”, no es una performance *stricto sensu* pues los trabajadores están realmente cumpliendo con su trabajo: aquí no se está mimetizando ni imitando un gesto, *es el gesto mismo ejecutado* realmente en una escenografía cuasirreal.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>81</sup> Véase capítulo 1, nota 26.

<sup>82</sup> Con esta acción Seator está anticipando algunas soluciones formales como la utilizada por Gregor Schneider para resolver los problemas de la duplicidad en lo vivo y lo construido, en *Die Familie Schneider* para la galería Artangel de Londres, como se podrá comprobar en el capítulo 4, “Algunas pesadillas arquitectónicas”.



*B.D.O. (Breuer Director's Office)*, encargada en 1997 por el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York para su colección presenta muchas similitudes con la mencionada *N.Y.O. + B.*, salvo que su inclinación presenta un desvío de treinta grados. También es una copia idéntica de una oficina, y el título hace referencia al arquitecto del Museo Whitney, Marcel Breuer (1902-1981).

Para finalizar hay que detenerse en el análisis de tres complejas piezas de su etapa final, *Approach* (Acercamiento, 1997), *Three* (1999) y *Balanced Sculptures* (Esculturas en equilibrio, 2000). *Approach* fue un encargo de la galería Capp Street Project ubicada en San Francisco, para ello se dispuso a trasladar —virtualmente— la sección de calle que abarcaba el ventanal de la galería al interior de la misma. Dicho así puede parecer un tanto bizarro, pero Seator copió lo que había enfrente del edificio con un grado absoluto de fidelidad [64]. Como se puede apreciar, la obra no es un simulacro sino una escenografía tan real que se confunde con la realidad misma, como diría Jean Baudrillard, “incluso mejor que la realidad básica”. Seator instaló en el interior del espacio expositivo una considerable cantidad de hormigón y asfalto, unas doscientas cincuenta toneladas que incrementaban la altura del suelo casi un metro<sup>83</sup>; todo ello para reproducir el exterior y crear una atmósfera onírica y de desorientación en el visitante<sup>84</sup>.

Resulta interesante el efecto de invasión o, mejor dicho, de recreación de un exterior en el interior, al menos una réplica de algo tan poco usual como es una calle; el espectador está acostumbrado a las simulaciones de la realidad en *sets* cinematográficos y platós televisivos —ahora en pleno descenso con las novedades infográficas—, y a realidades más o menos idealizadas de los escenarios teatrales y, sin embargo, se sorprende poderosamente ante este tipo de comportamientos artísticos. En otro orden de cosas, no le llama tanto la atención un ambiente reproducido como pueden ser, en cierto modo, los pseudo-hábitats de invernaderos y zoológicos. Sin embargo, en *Approach* se produce ese incómodo acto de traslación que desorienta y obliga a observar una y otra vez para detectar, si las hubiere, las pequeñas diferencias de lo real y lo ficticio del interior y exterior. Seator recurrió de nuevo a este proceso de reproducción de un segmento espacial en la galería White Cube de Londres con la obra *within the line of the studs*, en 1997.

*Three*, financiada por la Gagosian Gallery de Los Ángeles, era el nombre de una serie de obras cuya pieza principal fue *Untitled (Echo Park Block)* [65]<sup>85</sup>. El título proviene de la configuración tripartita de la exposición: por una parte, la (re)construcción de una oficina de

---

<sup>83</sup> *Three*, *Op. cit.*, “Using approximately 250 tons of materials, the façade and section of sidewalk and street fronting Capp Street Project is rebuilt inside the gallery. With the use of the same materials as the actual exterior components, the various grades and details of street and sidewalk are precisely reproduced. The replicated street terrain rises as much as 40 inches above the existing gallery floor”, p. 70.

<sup>84</sup> En una entrevista mantenida con el autor de este texto en 2005, el artista Isidro Blasco relataba su experiencia ante la obra y “que cuando la gente entraba en la galería no podían creer lo que estaban viendo y, sobre todo cuando estaba anocheciendo, que siempre pensaban que estaban ante un espejo que reflejaba el exterior de la sala”.

<sup>85</sup> *Three*, *Op. cit.*, pp. 4-32

envío de dinero en el 1561 de Sunset Boulevard, en el este de Los Ángeles; fotografías del desierto que circunda la ciudad y, por último, la confrontación de éstas con la propia galería. La instalación exterior está insertada en un lateral de la galería y, a primera vista parece una oficina de transferencia de cheques, envío de dinero y cajeros automáticos (ATM); sin embargo, al salir de la instalación y entrar en la galería se puede apreciar el engaño. Con su obra Seator propuso un inteligente ejercicio de crítica social pues es preciso situarse en las siguientes coordenadas: en primer lugar, la galería está situada en el número 456 de North Camden Drive, con una elegante fachada en estilo moderno tardío diseñada por Richard Meier (Museo de Artes Aplicadas de Fráncfort, MACBA) en una zona con un alto nivel adquisitivo. En sentido contrario, Echo Park (antes llamado Edendale<sup>86</sup>) fue hacia 1914 un centro importante de la industria cinematográfica angelina antes de que terminara trasladándose a Hollywood, hacia los años cincuenta se convirtió en un vecindario de clase media pero la paulatina degradación del tejido social en los últimos años unida a una mayoritaria población latina desarraigada se ha traducido en una zona dominada por bandas (*gangs*) y deteriorada por la violencia armada y el narcotráfico.

Con estos datos podemos constatar que hay un contraste enérgico entre los distintos ámbitos de la galería y el de la oficina original, pues al visitante le debe producir una fuerte distorsión tropezarse con un establecimiento de estas características que se ubican en barriadas humildes. Es, desde luego, un acierto agudo esa especie de intercambio ficticio entre distintas partes de una misma ciudad. Como es habitual en Seator, reproduce hasta los mas mínimos detalles de una oficina de envío real, véase comparada con este ejemplo de una sucursal de Money Gram FexCo en Nueva York [66].

Por último, nos ocuparemos de *Balanced Sculptures* la parte encargada a Glen Seator para la exposición conjunta con James Casebere *The Architectural Unconscious* llevada a cabo en la Addison Gallery de Massachussets y en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia en 2000 y comisariada por Adam D. Weinberg<sup>87</sup>. Las “esculturas en equilibrio” cuyo título exacto fue *Places for Balanced Sculptures: Friendly’s*, 2000, *Logan*, 2000 y *Addison*, 2000, constituyeron el consabido ejercicio de ruptura de expectativas al que acostumbra Seator y también un ejemplo de eclecticismo artístico de final de siglo XX [67].

Como ya era habitual, Seator construiría una réplica, pero aprovechó la experiencia adquirida en encargos anteriores para ofrecer una especie de síntesis de lo que había sido su trabajo en el conjunto de la instalación: reproduciría una parte del espacio expositivo de la Addison Gallery; también utilizaría una parte que remitiese a un lugar un tanto “alejado”

---

<sup>86</sup> Obsérvese que se puede traducir como ‘Valle del Edén’.

<sup>87</sup> Véase VIDLER, Anthony, “Architecture Cornered: Notes on the Anxiety of Architecture”, en *The Architectural Unconscious*, Addison Gallery of American Art Philips Academy, Andover, Mass. (22 abril – 31 julio 2000), Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania (5 mayo – 29 julio 2001), Addison Gallery Philips Academy, Massachussets 2000, pp. 42-47.

conceptualmente, en este caso, una fracción de un *pub*; por último, llevaría a cabo una copia de un segmento de una cafetería del aeropuerto de Massachussets. Con todo ello podía conseguir una amplitud variada en la representación de materiales y estilos arquitectónicos que le servirían de base para realizar además un trabajo gráfico de apoyo o documentación. Por tanto, los componentes de la instalación eran tres rincones, *Addison*, tomado de una sala de la galería, *Friendly's*, del *pub*, y *Logan*, del aeropuerto.

Cada uno de estos rincones poseía una medida canónica de seis pies de lado (un poco más de 180 centímetros), más o menos el tamaño de una figura humana. En las fotografías se observan las posibilidades de combinación y permutación de las esquinas: suelo y paredes [68]. Una de las particularidades del rincón se basa en su formación donde interceptan tres planos (los dos parietales y el suelo) y, según cómo se observe, crea una *dislocación perceptiva*. Es decir, el esquema de esta esquina con sus ángulos dispuestos en 45° y 60° produce una ambigüedad en la percepción, el sujeto es incapaz, sin un punto de referencia, de decidir si es algo cóncavo o convexo, si interior o exterior. En las *Balanced Sculptures* de Seator se introduce una variación de este fenómeno y se pone de manifiesto la debilidad del equilibrio perceptivo.

Se podría considerar al argentino Leandro Erlich (Buenos Aires, 1973) como un heredero formal de Seator, en tanto que toda su obra constituye una ruptura sistemática de las expectativas de la percepción, de la causa y el efecto e, indudablemente, de la posición privilegiada del espacio euclidiano<sup>88</sup>. Con estos presupuestos en mente, Erlich atraviesa el campo abonado de los escenarios fantásticos de Salvador Dalí o de M.C. Escher para hacer brotar imágenes duplicadas en la órbita de un Seator o un Gregor Schneider. Del mismo modo que tantos otros artistas de su generación, las estrategias de su obra se localizan en los márgenes de la hibridación, donde se pueden entremezclar la escenografía del trampantojo tradicional, la verosimilitud de lo escultórico y la instalación y la realidad sugerida por la teatralidad derivada de la performance.

Con todas estas coordenadas en mente, se puede examinar el trabajo del argentino, que ha sido mostrado en el Whitney Museum, en la galería neoyorquina White Cube, bienales de Venecia y Shanghai, Centre George Pompidou y, recientemente, en el Museo Reina Sofía. La primera obra documentada, del año 1993, se titula *Proyecto Obelisco en La Boca* [69]: una maqueta para la construcción de una réplica en hierro del Obelisco de la Plaza de la República en el nuevo emplazamiento del barrio de La Boca, al sur de Buenos Aires<sup>89</sup>. Mucho más

---

<sup>88</sup> ECCHER, Danilo, *Leandro Erlich*, Electa, Milán 2006. Asimismo podemos citar ilusionismo artístico en los paisajes urbanos del pintor Patrick Hughes (1939) y las instalaciones repetitivas de Beth Campbell (1971)

<sup>89</sup> La noticia del proyecto tuvo cierta repercusión en la prensa bonaerense, tal y como lo demuestran los siguiente titulares: “Como el Obelisco del centro, pero en la Boca y de hierro” (diciembre 1994), “Un artista plástico planea construir un obelisco de hierro en La Boca” (enero 1995), “Un obelisco en La Boca” (enero 1995), “El obelisco mellizo” (enero 1995), “En Buenos Aires habría un nuevo obelisco”

interesante, por la economía de medios y la significación es *El ascensor* (1995), cuya apariencia es la de un elevador al que se le hubiera puesto del revés [70], pero en su interior se esconde la sorpresa de un abismo sin fin mediante un juego de espejos que recrea el hueco donde se ubica el aparato. *Neiborghs* (1996) participa de la misma estrategia de exponer fragmentos de la decoración doméstica, como es el papel pintado o el intercomunicador del portero automático [71]; Erlich vuelve a jugar con la sorpresa al proponer una vista inesperada a través de la mirilla: un largo pasillo iluminado que es, evidentemente, una miniatura anamórfica.

En efecto, nada es lo que parece en las obras de Erlich: ventanas que son televisores en *The View* (1997), o el exterior inexistente de *Rain* (1999) [72 y 73]. Pero la primera instalación donde comienza a tantear las posibilidades expresivas de la duplicación de espacios y objetos es *El living* (1998). Aparentemente todo es normal: una estancia alargada que alberga un par de espejos y varios pósters que penden de la pared, iluminada agradablemente y con cómodos sillones; sin embargo, en el momento que el espectador advierte que su reflejo especular no existe es cuando cae en la cuenta de que todo es un eficaz engaño, los pósters están impresos inversamente —lo mismo que la esfera del reloj—, y los muebles se ubican de manera simétrica. Erlich llevará esta idea al paroxismo en *El ballet studio* (performance en la Bienal de Shanghái de 2002): espejos irreales devuelven el falso reflejo de un bailarín que ejecuta movimientos de tai-chi, tanto la estancia como el modelo están triplicados<sup>90</sup> [74 y 75].

Dada la inmersión actual no sólo de artistas, sino también de cineastas y publicistas, en la creación mediante la imagen de síntesis, quizá una explicación convincente para el comportamiento de Erlich sea una recuperación del artificio, entendido como truco, un engaño a los ojos. Como bien sabe cualquier mago, es necesario desviar la atención del público para engañarlo y hacerle creer lo imposible. En ese mismo sentido han de leerse las obras de Erlich, ya que son producto del ilusionismo. *La torre* (2002) funciona como un periscopio para ofrecer una imposible capacidad de caminar por las paredes, igual que en *Bâtiment* (2004) con un espejo a cuarenta y cinco grados del suelo; *Swimming pool* (2004) recrea un paseo subacuático y *Smoking room* (2006) un humo inexistente; o la instalación *The Staircase* (2006) que reproduce fielmente y de manera horizontal una escalera [76].

La alemana Alexandra Ranner nació en Osterhofen, en 1967 y ha estudiado en distintas academias de arte de Múnich, Karlsruhe y Lisboa. Aunque la mayoría de las obras constructivas —pues también realiza vídeo— de Ranner estarían emplazadas dentro del marco del diorama o la escenografía, sus trabajos tienen el aspecto de ser la extracción muerta de una naturaleza arquitectónica. Las construcciones suelen ir acompañadas de vídeos en los que aparecen personajes proyectados en el interior de la instalación, interactuando con el espacio, ello trae

---

(febrero 1995), “Proyecto: Obelisco en la Boca” (febrero 1995). Fuentes: [www.leandroerlich.com.ar](http://www.leandroerlich.com.ar), [www.noguerasblanchard.com](http://www.noguerasblanchard.com).

<sup>90</sup> Léase la parte dedicada a Gregor Schneider en el presente texto, capítulo cuarto “Algunas pesadillas arquitectónicas”.

consigo una sensación fantasmal. Otra de las cuestiones es el cerramiento de una de las paredes de la instalación con un cristal con lo que evoca ese aspecto de instante congelado en el tiempo o la irrealidad de una urna, como si fuera el diorama de un museo. Casi todas las obras están construidas en una escala cercana a 1:1, por ejemplo, *Basement* (2001) pese a presentar una forma de triangular muy acusada, mide de ancho casi dos metros [77]; *Hinterzimmer* (Habitación interior, 2001) mide 2'20 x 3'00 x 5'60 metros y también tiene una forma triangular. Sin embargo, las medidas de *Garten* (2007) o las de *Keller* (Sótano, 2007) rondan apenas los noventa centímetros en su lado más grande.

Tanto las construcciones pequeñas como las grandes poseen similar acabado: escasez de mobiliario, pasillos angostos y, sobre todo, poca iluminación, matizada además por el cristal tintado que recubre la instalación. Los espacios, forradas sus paredes con madera y sus suelos con moqueta, evocan los lugares de tránsito anónimos de hoteles y oficinas, con largas hileras de tubos fluorescentes en sus pasillos. De todas sus obras, quizá la más sofisticada sea la instalación *Es demasiado* (2007), compuesta por el vídeo *Ich habe genug* (Tengo suficiente, 2005) y las maquetas *Flur* (Corredor, 2004, 1:1) y *Keller* (2007). *Flur* [77] está formada por el consabido pasillo distribuidor anónimo, silencioso e inquietante y también por un monitor de circuito cerrado de televisión donde se aprecia la imagen de una habitación acolchada. En *Flur* se hace difícil —en parte por la oscuridad del cristal— percibir lo que está observando un ficticio personaje dentro de una de las habitaciones, mediante un espejo opuesto a él, qué ocurre en la hipotética casa de enfrente. Hipotética porque el *topos* espacial que debería ocupar esa casa, coincide con el observador. El texto de la galería añade lo siguiente: “El centro de este trabajo, la vista del interior de la sala, es básicamente una ilusión ... Lo que vemos proviene de una videoproyección reproducida en la pared que está enfrente del espejo. En realidad, lo que estamos viendo delante de nosotros está sucediendo detrás de nosotros. Lo fascinante de este trabajo es que nos hace dudar de lo que vemos y nos es difícil de comprender la situación espacial de cada cosa percibida”<sup>91</sup>.

La correlación de espacios que sugiere conectar, mediante el circuito cerrado de televisión, la maqueta grande con la pequeña es quizá, lo más interesante de esta instalación. Pero hay algo de incómodo al identificar en *Keller* un sótano cuyas paredes están acolchadas ¿qué se oculta en el sótano de una vivienda para que esté acondicionado como aquellas antiguas salas de psiquiátrico donde se evitaba que el enfermo se autolesionase? ¿Por qué el personaje ausente en su observación de la fachada de enfrente tiene esa habitación (olvidemos por un momento su condición de miniatura) monitorizada?

---

<sup>91</sup> *Es demasiado*, Oliva Arauna, 22 marzo – 17 mayo 2007, Madrid. Nota de prensa.



[1] Jean Dubuffet, *Group of Four Trees*, 1974 y Hans Hollein, *Superstructura sobre Viena*, 1960



[2] Filippo Brunelleschi, modelo de la cúpula de Santa María dei Fiore, 1420-1436, Museo de la Opera del Duomo



[3] Maqueta de una casa egipcia con jardín, ha. 2300 a.C.



[4] Reproducción a una escala 1:1/2 de la Casa Milá de Gaudí en la exposición titulada *Ciudades-esquina* en el Fòrum de las Culturas celebrado en Barcelona en 2004





[5] Dioramas en el Museum of Natural History de Nueva York, Duane Hanson, *Supermarket Lady*, 1969 y Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623





[6] Aboudramane, *La maison reliquaire*, 1992



[7] Mezquitas de Djenné, Costa de Marfil y de Kani Kombole, País Dogón, ambas en Mali



[8] Aboudramane, *Casa bianca*, 1997



[9] Aboudramane, *Blanche-Neiges* (Blancanieves, 1996) o *Moi* (2001)



[10] Aboudramane, *La pulpeuse* (La carnososa, 2001)



[11] Bodys Isek Kingelez, *Kinsasha la Belle*, 1991; *Kimbembele Ihunga - Kimbeville*, 1994





[12] Bodys Isek Kingelez, *New Manhattan City 3021*, 2001-2002

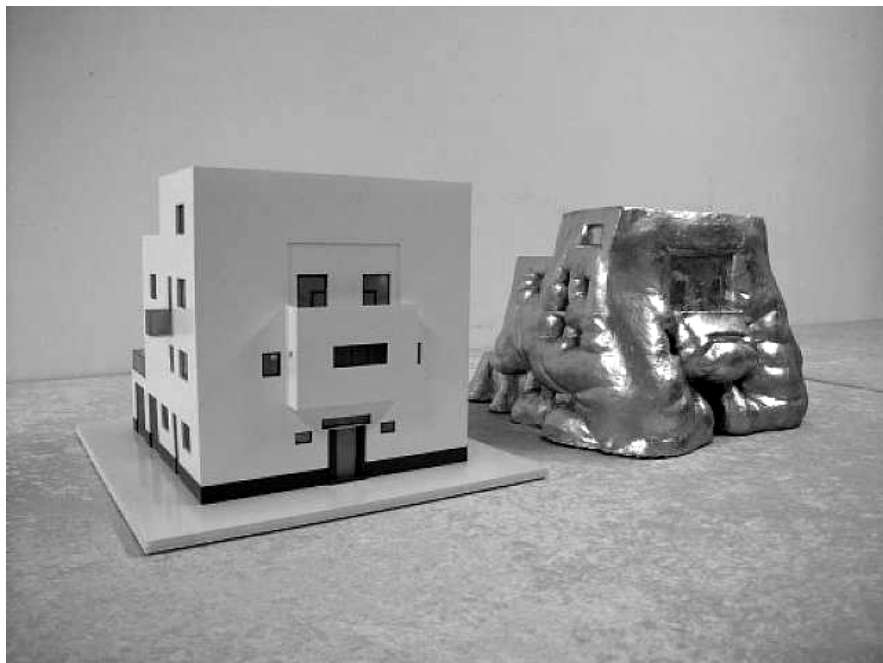


[13] Hotel Luxor de Las Vegas (Veldon Simpson, 1993)





[14] Decoración textil con motivos de raíz africana



[15] Erwin Wurm, *Haus Möller/Adolf Loos*, 2003-2005



[16] Erwin Wurm, *House Attack*, MuMOK, 2006; *Fat House*, Bienal de Venecia, 2003



[17] Jordi Colomer, *El lloc i las cosas*, 1996 y  
Fotograma vídeo *SIMO*, 1997

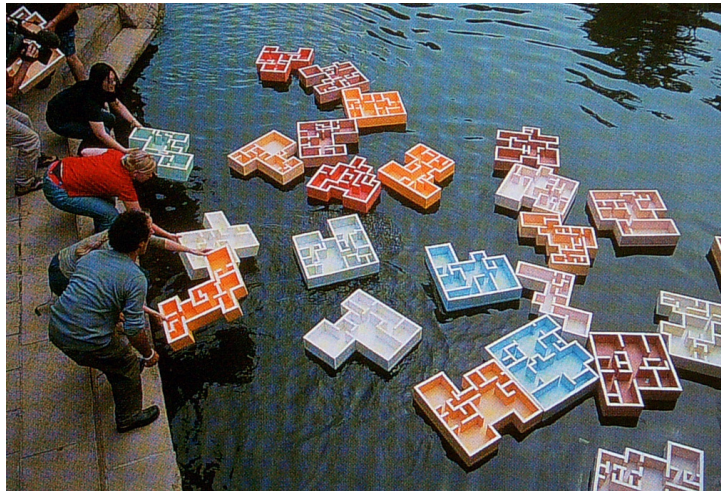




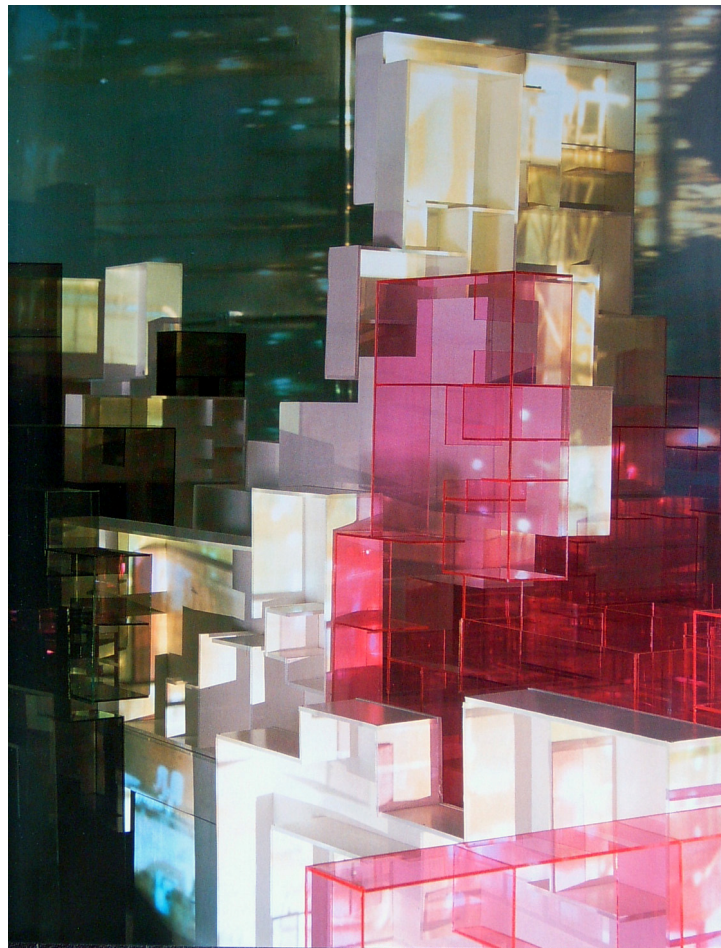
[18] Jordi Colomer, *Anarchitekton Barcelona*, 2004; trabajadores de la construcción transportando una maqueta de uno de los nuevos bloques de vivienda en el XIV aniversario de la Revolución, 7 de noviembre, 1931



[19] Daniel Chust Peters, *Airshow*, 2004



[20] *Floating Suburbia*, 2001



[21] *Schliemann's Troy*, 2001





[22] Douglas Coupland, *Canada House*, 2004; *SuperCity* (From the East), 2005



Zbigniew Libera, *You can shave the babes*, 1995



#### Delivery bed play kit for girls



- chassis frame supplied with reversible wheels and individual brakes
- suspension frame capable of oblique settings at various angles
- thrust frame capable of independent deflection by means of crank mechanism
- sanitary tray
- hand grips
- foot-plates

#### Łóżeczko porodowe



- zestaw do zabawy dla dziewczynek
- rama podwojna zaopatrzona w zwrotny kółka i indywidualne hamulce
  - rama zawieszona z możliwością skrajnego ustawienia pod różnymi kątami
  - rama połączona z możliwością niezależnego odchylenia za pomocą mechanizmu linkowego
  - wieszak sanitarna
  - uchwyty dla rąk
  - poduszki pod stopy

#### Geburstbett



- Spielsatz für Mädchen
- Fahrgestellrahmen versehen mit Rollen und individuellen Bremsen
  - Aufhängung mit der Möglichkeit der schrägen Aufstellung im verschiedenen Winkel
  - Unterelemente können mit gesondeter Verstellmöglichkeit per Linkenmechanismus
  - Sanitärwanne
  - Handgriffe
  - Fußauflagen



[23] *Delivery bed. Play kit for girls*, 1996-2002



[24] Zbigniew Libera, *Correcting devices: Lego Concentration Camp*, 1996

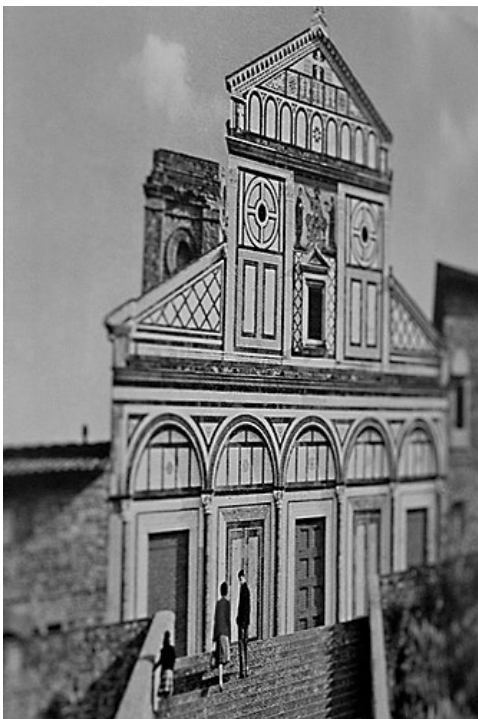


[25] Zbigniew Libera, *Che (Positive Series)*, 2002

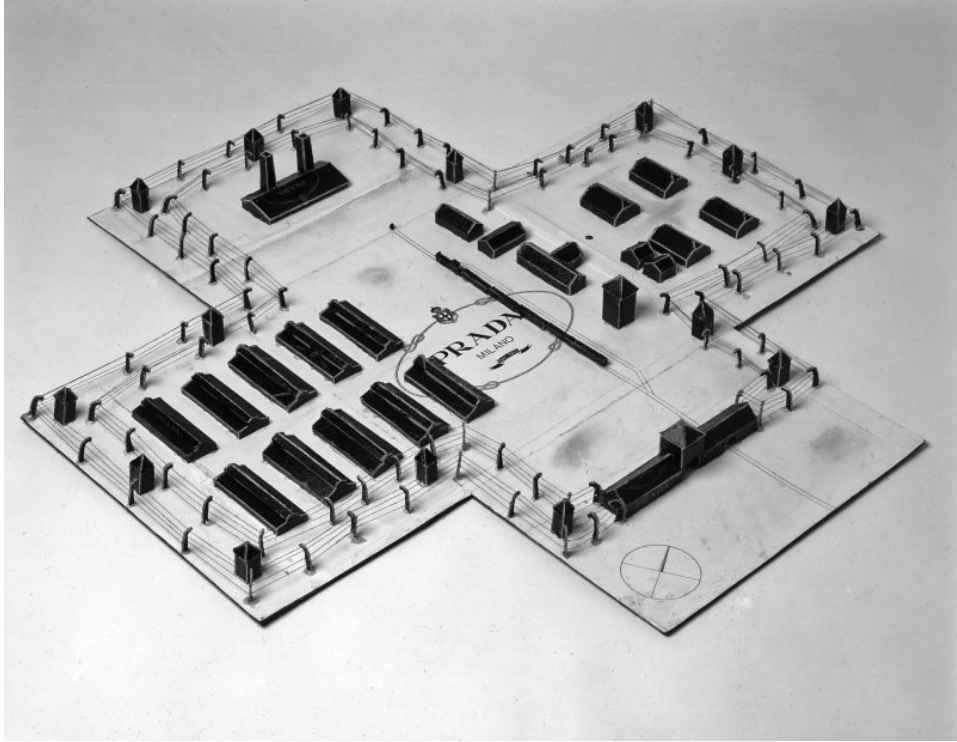




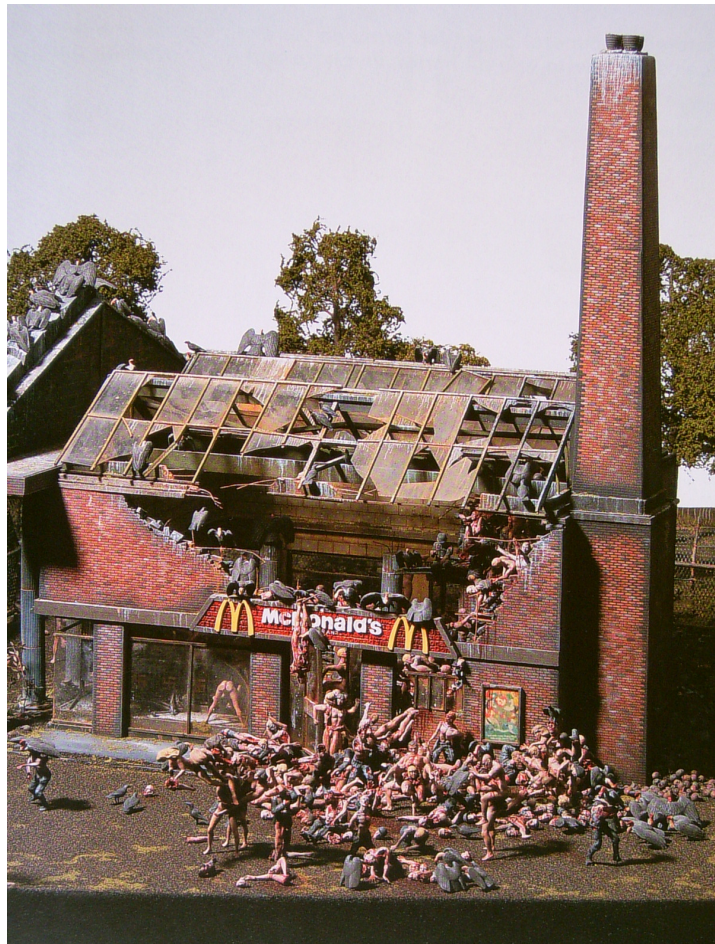
[26] Zbigniew Libera, *Detalle Lego Concentration Camp*. Se puede apreciar la mezcla de “estilos dictatoriales” en la composición del juguete



[27] Zbigniew Libera, *Untitled*, 2006

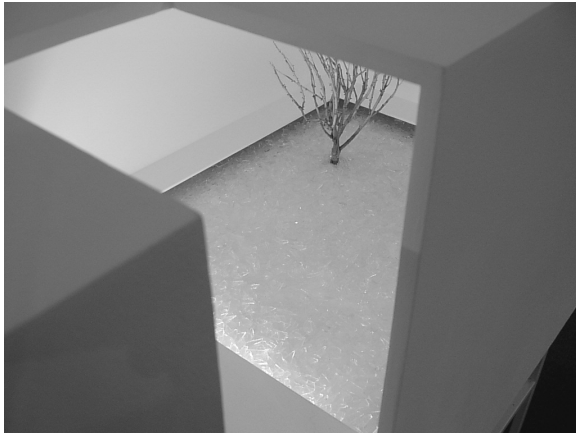


[28] Tom Sachs, *Prada Death Camp*, 1998



[29] Jake y Dinos Chapaman, *Arbeit McFries*, 2001

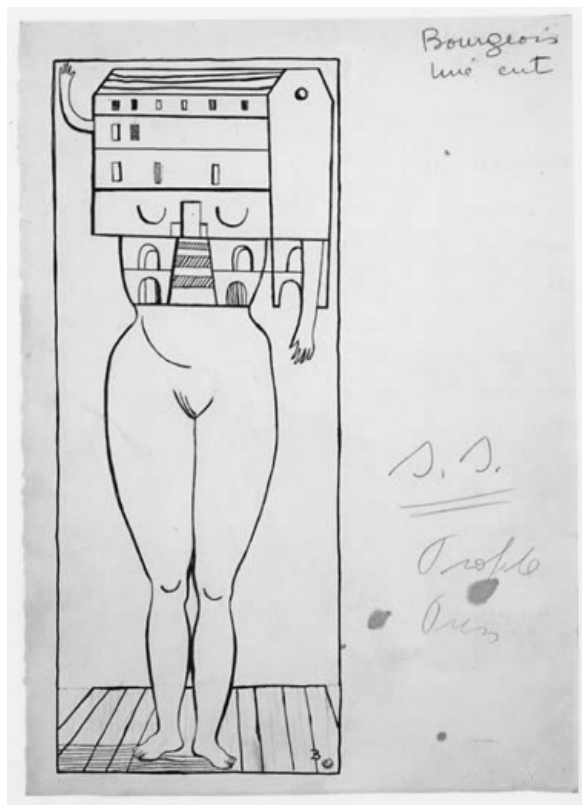




[30] Ignacio Llamas, *Sin título*, 2005 junto a Baltazar Torres, *Island of a Perfect World*, 2007-2008



[31] Helen Cohen, *Red Cover Breadbox*, exterior e interior, 1996



[32] Laurie Simmons, *Walking House*, 1989, Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1947



[33] Laurie Simmons, *Interiores: New Kitchen: aerial view*, 1978; *Color Pictures (Orange)*,





[34] James Casebere, *Asylum*, 1994

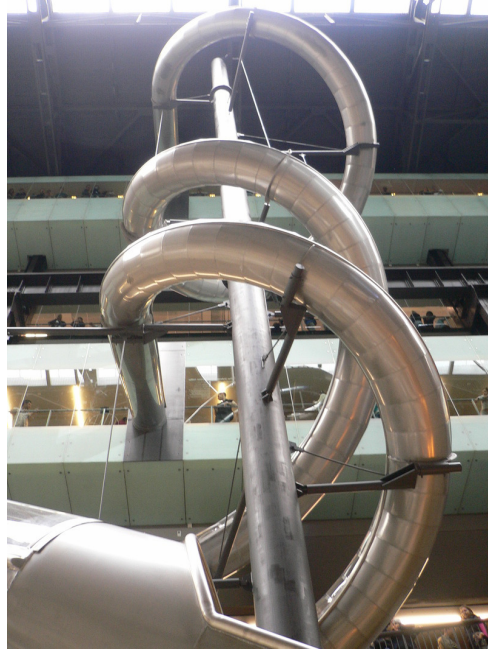


[35] Thomas Demand, *Archive*, 1995





[36] Oliver Boberg, *Wendeplatz (Hato)*, 2000

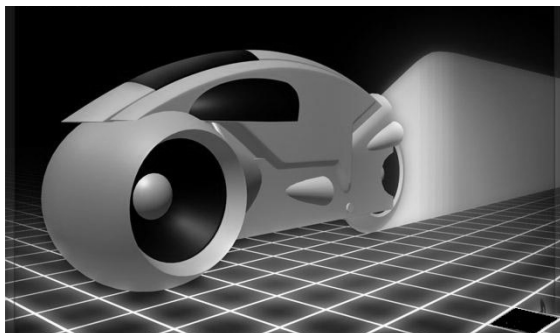
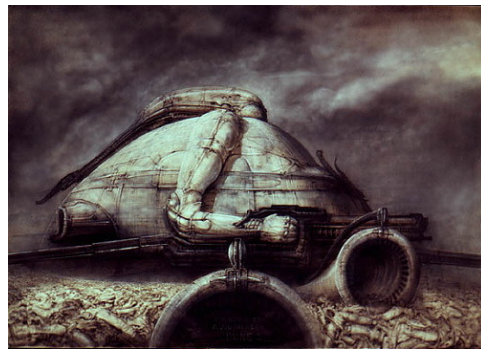
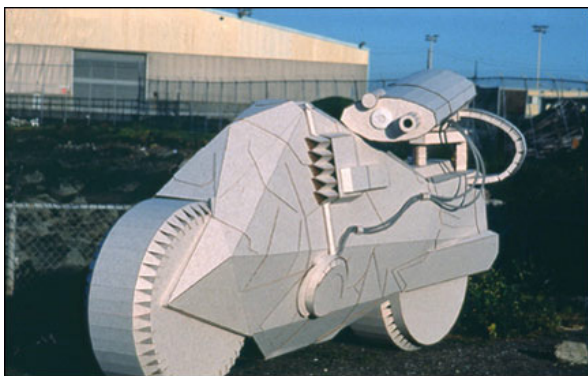


[37] Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, Carsten Höller, *Slides*, 2006 y Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005

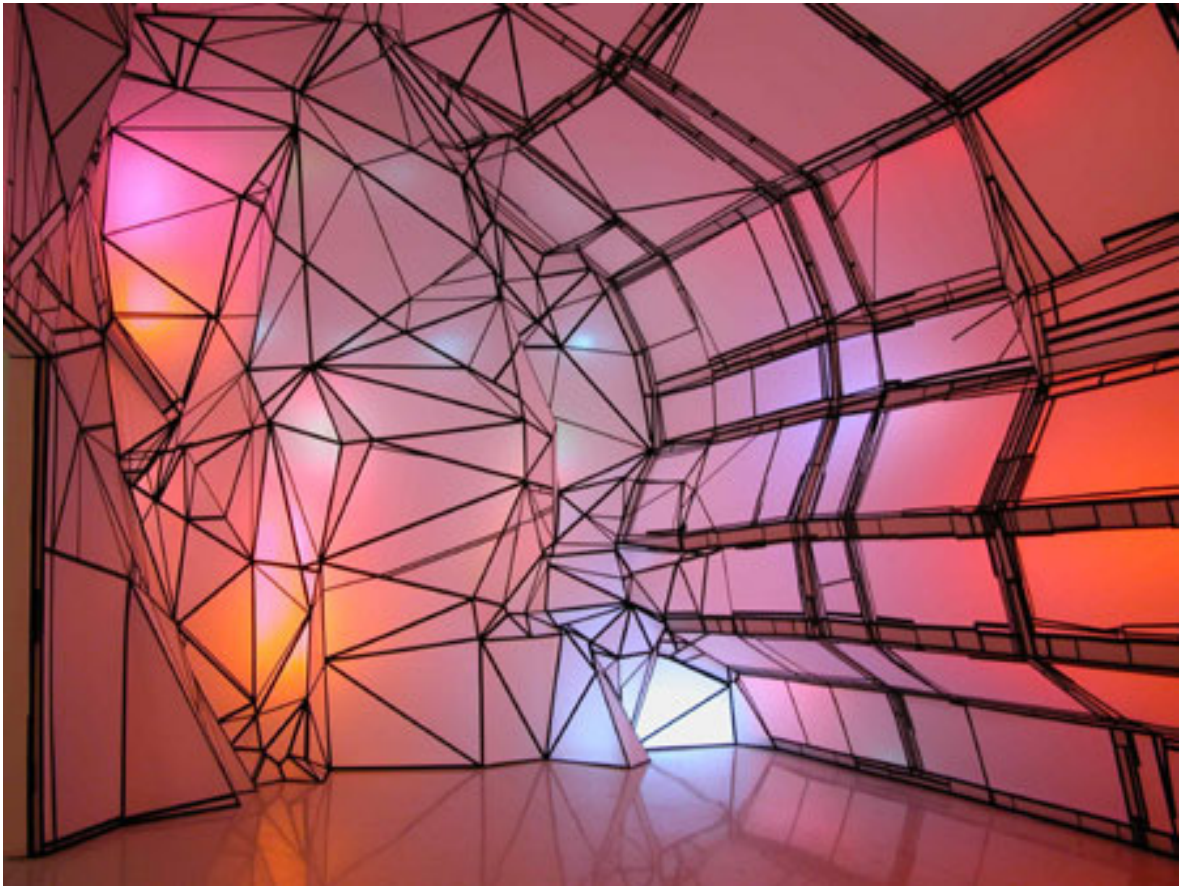




[38] Stephen Hendee, *Black Market RAM*, Refusalon, San Francisco, California, 1994



[39] Stephen Hendee, *Drone Cycle*, H.R. Giger, fotograma *Tron* y Chrysler Tomahawk



[40] Stephen Hendee, *Dead Collider*, University of Chicago, 2004



[41] Do Ho Suh, *The Perfect Home II*, instalación en Lehmann Maupin Gallery, 2003





[43] Do Ho Suh, *348 West 22nd st Apt. A, New York, NY 10011 (Corridor)*, 2001



[44] Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920



[45] Pedro Cabrita Reis, *Dans les villes*, 1998



[46] MP & MP Rosado, Instalación en la segunda edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS 2), 2007





[47] El universo de los MP & MP Rosado está poblado de figuras ausentes que rara vez se asoman al exterior



[48] MP & MP Rosado, *Para acabar*, 2005

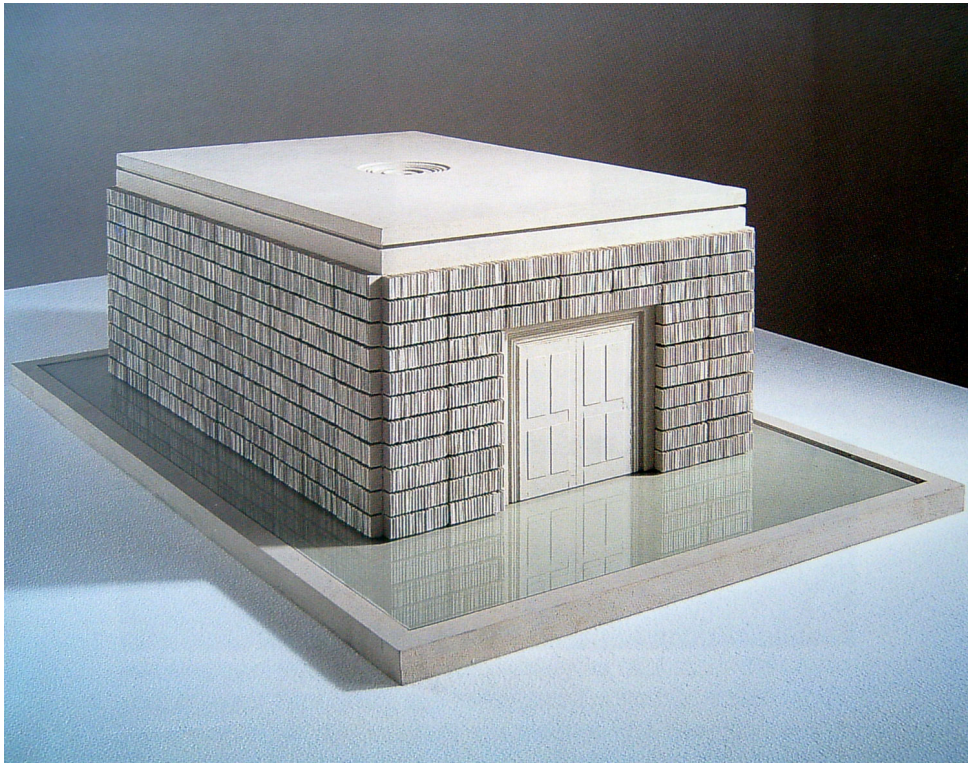


[49] Rachel Whiteread, *Village*, 2007



[50] Rachel Whiteread, *One Hundred Spaces*, 1995





Rachel Whiteread, *Holocaust Monument*, 1995



[51] Rachel Whiteread, *Empty Plinth*, 1999



[52] Isidro Blasco, *Living Room*, 2005





[53] Isidro Blasco, *El apartamento*, 1992-94, *Y cuando desperté*, 1995-96 y *La casa del padre*, 1997



[54] Isidro Blasco, detalle del procedimiento constructivo

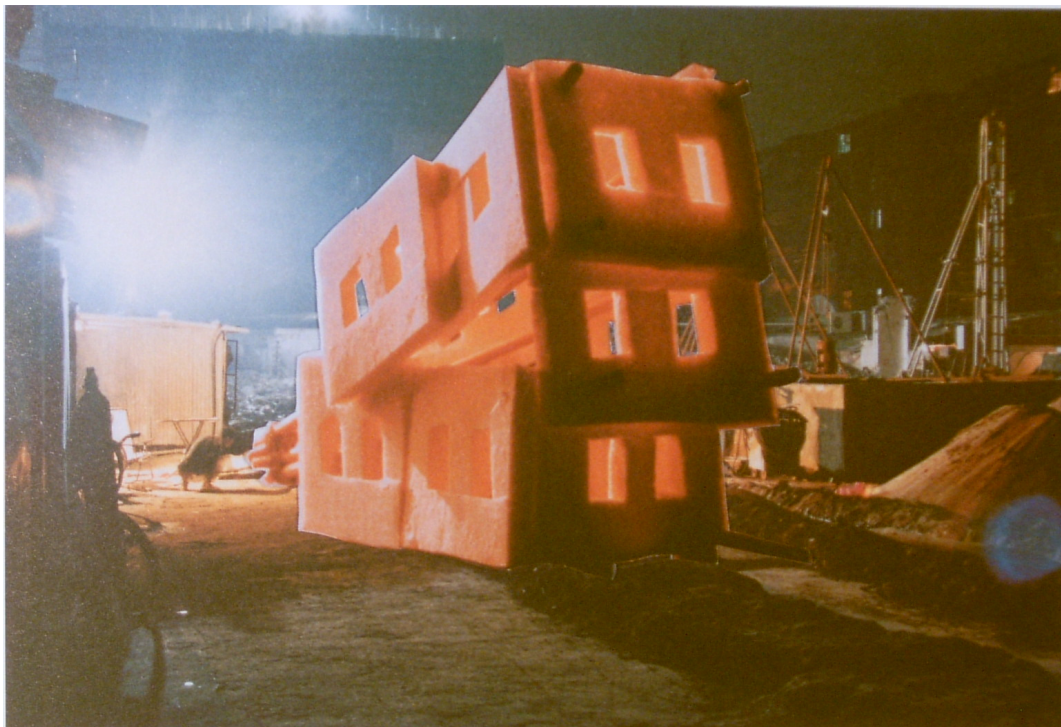


[55] Isidro Blasco, obsérvese la “curvatura espacio” de *Thinking about that place*, 2004





[56] Isidro Blasco, Intervención en el Socrates Sculpture Park, *Emerging Fellowship Artists* 2004, Long Island, Nueva York, 2004

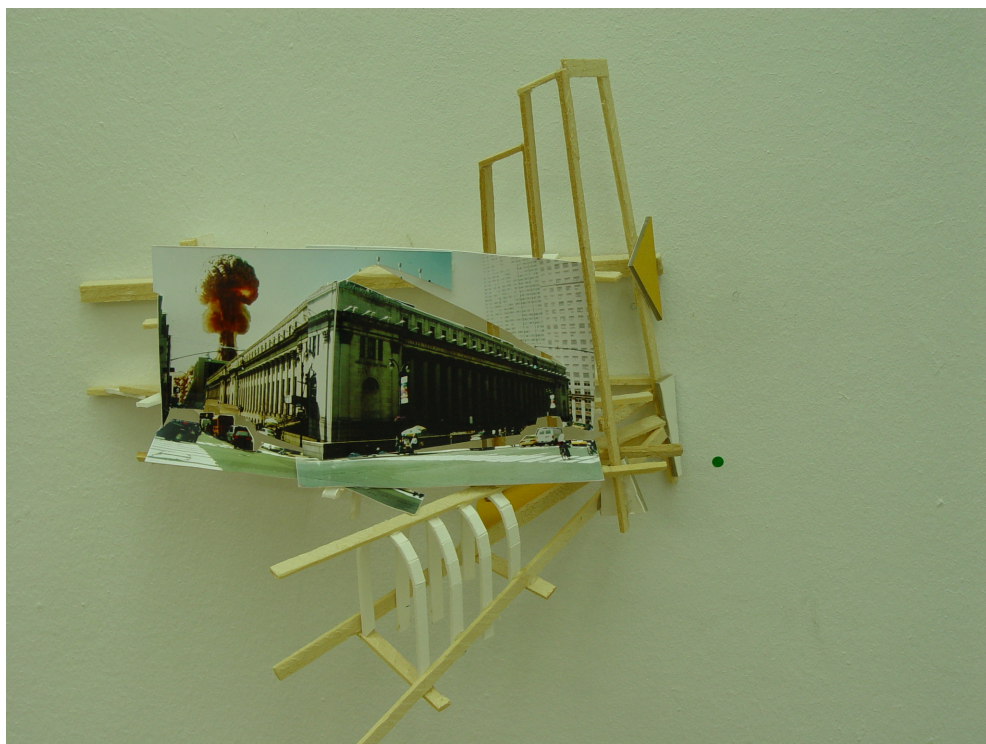


[57] Isidro Blasco, *White House B*, 1998

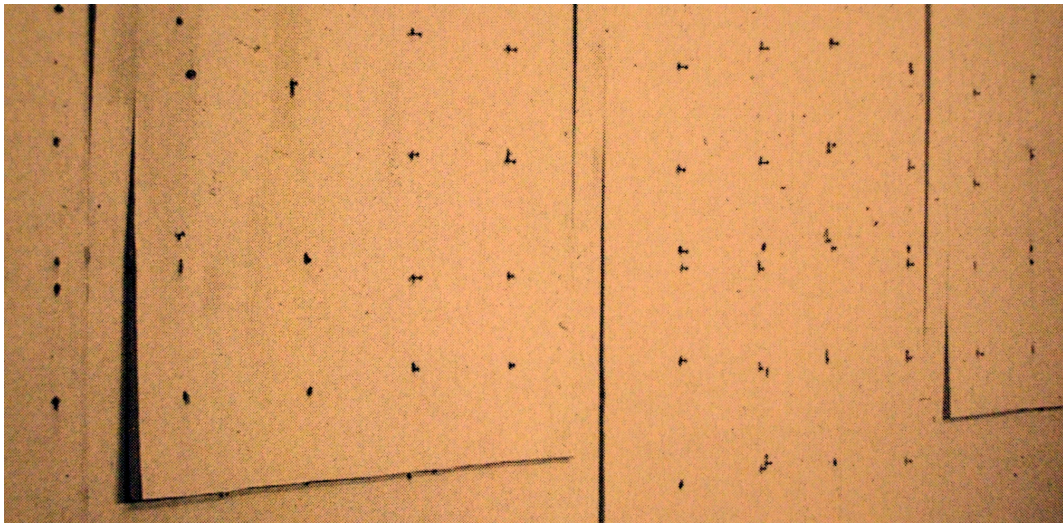


[58] Isidro Blasco, *40th Street-Borden Ave., Queens*, 2004, y *Times Square Middle*, 2005

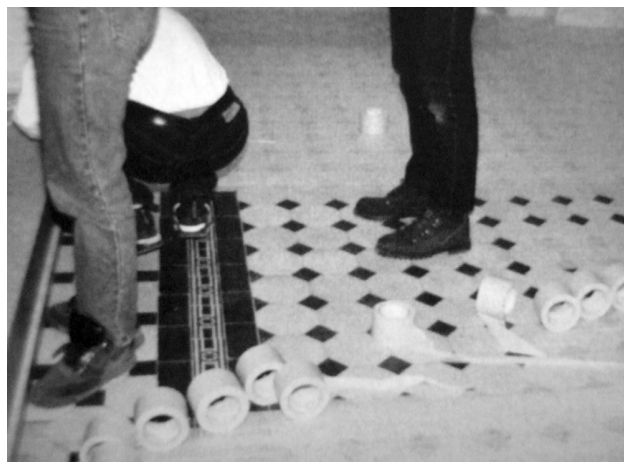




[59] Isidro Blasco, *Beginning's End*, versiones de 2005 y 2006

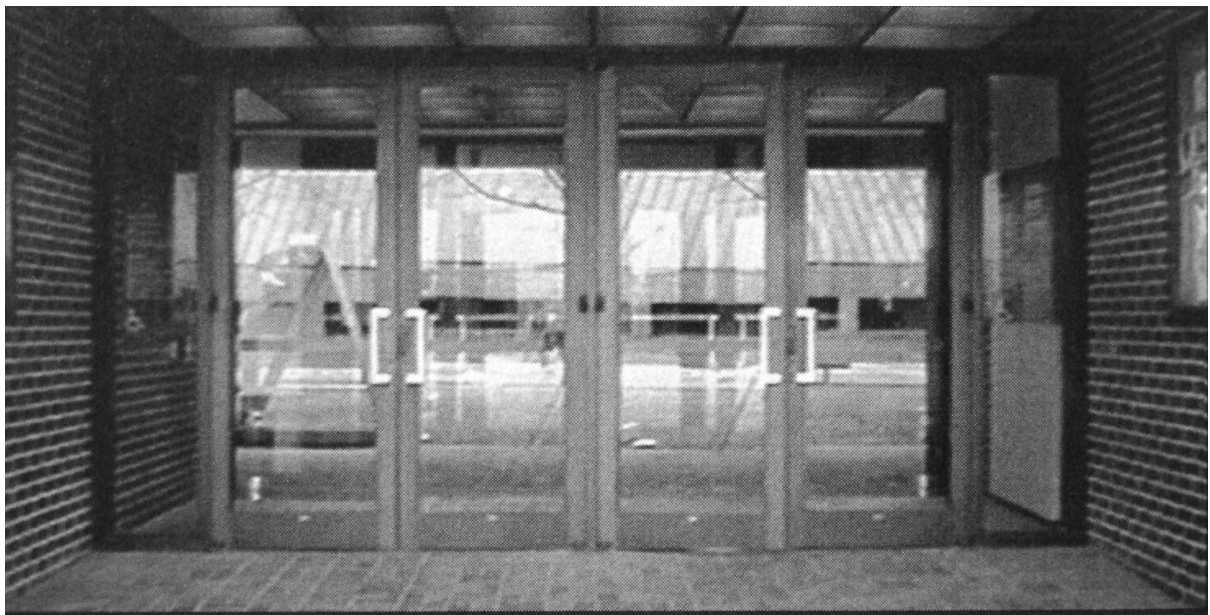


[60] Glen Seator, *Wallrising #7*



[61] Glen Seator, *Preventive Measures*, 1994





[62] Glen Seator, *Entrance*, 1994-1995. Compárese con la entrada real del edificio. La retícula de madera corresponde con el techo del acceso al edificio



[63] Glen Seator, *N.Y.O. + B. (New York Office and Bathroom)*, 1996, ejemplo de construcción en la modalidad *balloon frame*





[64] Glen Seator, *Approach*, Capp Street Project, Los Angeles, California, 1997





[65] Glen Seator, *Three, Untitled (Echo Park Block, 1999)*





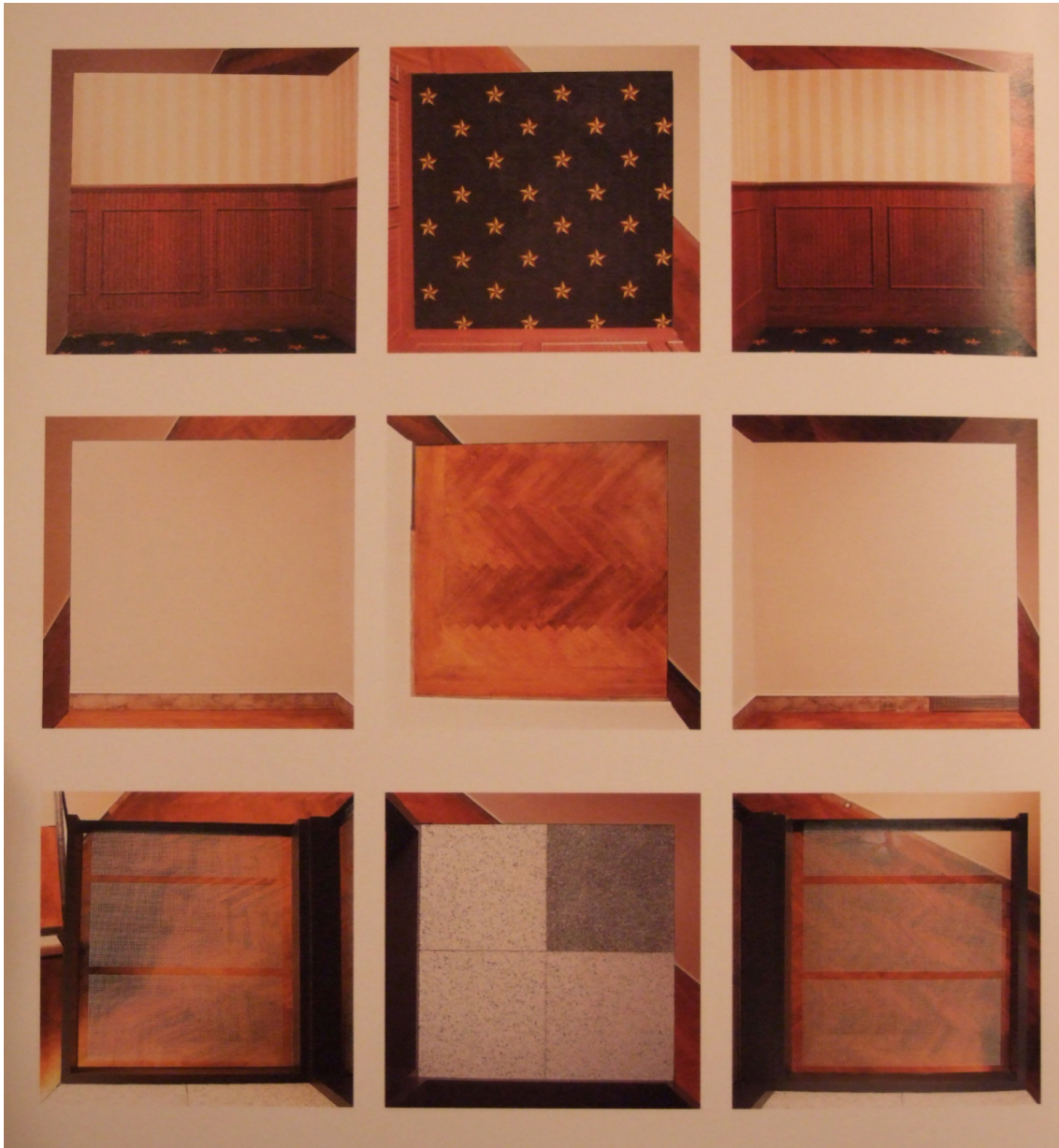
[66] Una oficina real de transferencias en Nueva York





[67] Glen Seator, *Balanced Sculptures*, 2000





[68] Glen Seator, *Balanced Sculptures*, 2000. Obsérvense las distintas combinaciones de materiales y de paredes y suelo



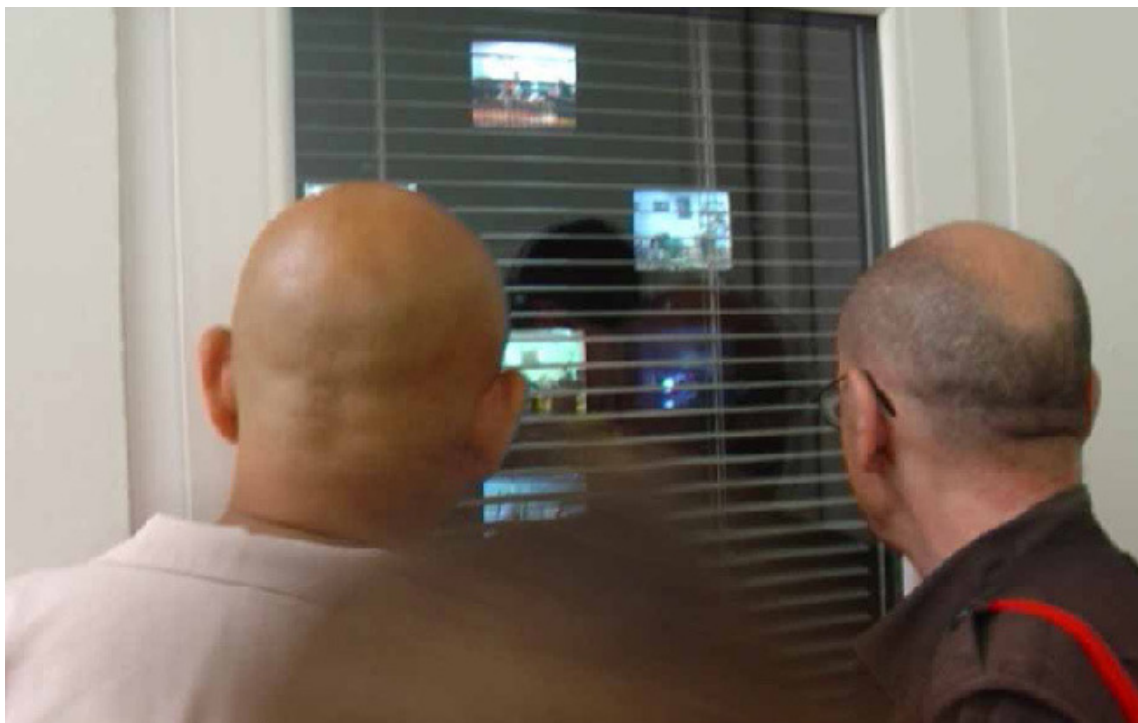
[69] Leandro Erlich, *Obelisco en la boca*, 1995



[70] Leandro Erlich, *Ascensor*, 1995



[71] Leandro Erlich, *Neighbors*, 1995



[72] Leandro Erlich, *The View*, 1997-2005





[72] Leandro Erlich, *The View*, 1997-2005



[73] Leandro Erlich, *The View, Rain*, 2000



[74] Leandro Erlich, *El living*, 1998

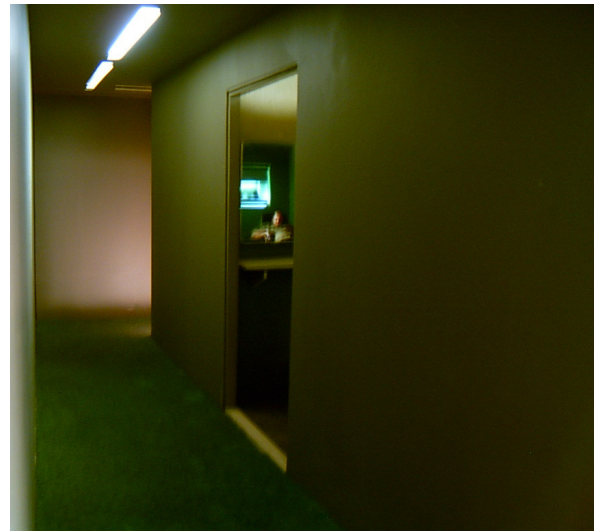


[75] Leandro Erlich, *Ballet Studio*, 2002



[76] Leandro Erlich, *Staircase*, 2005





[77] Alexandra Ranner, *Basement*, 2001, *Flur*, 2004, *Keller*, 2007

## A modo de epílogo

En los capítulos anteriores se ha pretendido trazar un camino a través de la espesa selva de acontecimientos artísticos que se han sucedido durante todo el siglo XX y esta casi primera década del siglo XXI. Es posible que el resultado no sea completamente satisfactorio y que hayan desaparecido de la nómina de artistas nombres que, en otra organización y clasificación temáticas hubieran tenido mayor importancia. No obstante, es posible hacerse con una idea bastante precisa de lo que ha significado ese conjunto de trasvases de ida y vuelta entre la arquitectura y el arte contemporáneo que han formado las poéticas arquitectónicas.

Se puede objetar en contra de este trabajo que quizá haya sido extremadamente “sociologista” (o demasiado poco), pero tal y como concebimos desde un principio la narración de este dispositivo artístico-arquitectónico, no podíamos confeccionarlo de otra manera. Tal vez se haya hecho hincapié en cuestiones que otros podrían catalogar como “marginales” o, simplemente como “inexistentes”; es probable que no se puedan acometer estudios historiográficos con tan poca perspectiva temporal, pero también es necesario dejarse imbuir por todo aquello que impregna la realidad cotidiana y que también afecta a los artistas. Y esa realidad cotidiana está íntimamente conectada con el espacio urbano que amamanta desde el nacimiento y cobija en el último final.

Así, una de las conclusiones a las que hemos llegado tras haber intentado ordenar esta tendencia en distintos subconjuntos temáticos, es que existe un número considerable de artistas, sobre todo los nacidos en el último tercio del siglo XX, que utilizan los medios icónicos de masas, concretamente el cine, para hacer una especie de palanca conceptual en la que apoyarse y poder añadir significados arquitectónicos a su producción artística. Significados arquitectónicos que se encuentran firmemente asentados en aquello que C.G. Jung denominó como *inconsciente colectivo*. En efecto, el cine, en tanto que creador de universos paralelos, tampoco puede desatender a uno de los elementos expresivos en los que mayor protagonismo recae, que es el escenario urbano. La inmensa mayoría de los filmes producidos se encuentran

inmersos en la ciudad o dentro de un edificio o, incluso, transcurren solamente dentro de una habitación. Los artistas de generaciones posteriores, los que se han criado en los años sesenta o setenta son conscientes del peso que tiene esa relación específica con los medios en el proceso de creación de su personalidad. Pero a ello hay que añadir la abrumadora influencia que tiene la vida cotidiana urbana en el individuo; la mayoría de los nacidos en esas décadas mencionadas ya lo han hecho en grandes ciudades, y muchos de ellos —salvo contadas excepciones, como un Olafur Eliasson— realizarán a lo largo de su vida, acercamientos muy breves al paisaje natural que ya está en vías de extinción.

De todos ellos, además, hay un subconjunto de artistas que se encuentran bajo el influjo del carácter fantástico de los mundos cinematográficos. No ha de olvidarse que todos ellos son cosmos urbanizados ya que habría que preguntarse cuál sería el interés de una utopía futurista si no demuestra su poderío tecnológico en la erección de arriesgadas y abrumadoras urbes sobre las que flotan en un bucle sin fin vehículos sin un destino fijo.

Así pues, parece ser que la construcción, la arquitectura y la ciudad condicionan (y condicionarán) de manera invariable las vidas del ser humano moderno, y que ése es un círculo que se ha convertido en una barrera insalvable. Pero, ¿acaso existe la perentoria necesidad de salir y alejarse de ese espacio urbano tejido alrededor, como una tela de araña, de los individuos? A la vista de todos los análisis realizados, creemos que no. No existe tal intención, obviamente desde el punto de vista de la creación artística. Es posible que lo urbano haya calado tan hondo en lo personal que ya forma una unión aparentemente indivisible. El universo literalmente construido afecta poderosamente al comportamiento del universo simbólico del arte: es un importante aporte de caudal ideológico además de fuente iconográfica, y al mismo tiempo influye en los modos de creación y en los resultados obtenidos en la práctica artística.

Así pues, opinamos que no sólo las grandes transformaciones sociales y el devenir histórico han afectado a la evolución del arte, sino que también, como venimos infiriendo de nuestra interpretación, lo arquitectónico y lo urbano están asistiendo en calidad de factores fuertemente mutágenos a la concepción actual de arte. Para aquellos que creen firmemente en la emergencia de un período apocalíptico en el arte, éste estaría surcado por los estigmas apropiados de la disolución: la diseminación y el caos. No obstante, las teorías que desarrollaron en su día Kant y otros, tan empeñados en la génesis de *lo bello* han provocado como paradójica consecuencia la demora en la renovación de un concepto que sea acorde con la realidad donde surge. Si las producciones artísticas son condicionadas por el contexto histórico y sociológico, también lo son por la propia naturaleza flexible del arte que, a su vez, genera relaciones de significado con el espacio que lo mantiene.

¿Podría afirmarse de modo tajante que un lugar, sea cual fuere, no influye en el planteamiento y resolución de cualquier problema artístico? Efectivamente, y ahí están todos los estudios que versan sobre la complejidad de los *site-specific* para demostrarlo. Pero creemos que

hay algo más, el lugar privilegia y margina asuntos, quizá independientemente del artista, como si existiera algo así como un “campo estético” que dictamina la pertinencia o no del tratamiento de un asunto en un espacio y no en otro. Quizá a eso innominado se deba la sagaz representación de determinados elementos en acotaciones definidas de nombres como Richard Serra, Santiago Sierra, Robert Smithson o Hans Haacke, por poner algunos ejemplos.

A lo largo de todo el texto se ha podido observar una cierta desconfianza hacia la imagen de la arquitectura. O dicho de otro modo, una porción considerable de la arquitectura se ha cargado de connotaciones negativas y es difícil discernir de donde provienen, si es derivado de la opción belicosa de nuestro discurso o si es adquirido en tanto que conocimiento de segunda especie. Hemos intentado reforzar la idea general de que la arquitectura se ha convertido en una entidad omnipotente que, en realidad, satisface plenamente a unos pocos; de ahí, en primer lugar, el formidable abordaje y la labor de erosión que han ido ejecutando los artistas durante los últimos cincuenta años a ese objeto mono(po)lítico y, en segundo lugar, la absoluta necesidad de alentar esa alternativa constructiva, esa otredad arquitectónica tan necesaria para equilibrar la balanza en pos de un espacio habitable para los ciudadanos.

Para finalizar, parece probable que se genere un sentimiento de inquietud al terminar de leer el último capítulo, por lo abrupto de su conclusión. Lo cierto es que, por muy festiva que sea la propuesta desarrollada por el colectivo Atelier Van Lieshout o por muy optimista que se muestre en sus planteamientos el autor islandés Olafur Eliasson, es posible que el tono general sea el de una especie de lamento por la imposibilidad real de hacer otro mundo posible. Es decir, que el universo de raíz simbólica que manejamos aquí, por desgracia, no podrá imponerse al absurdo del universo físico que forma nuestro escenario vital.

### 3. Imágenes del mundo urbanizado

En el primer capítulo ya se lanzaron algunas hipótesis sobre la importancia de la arquitectura y la ciudad con respecto a la adquisición de un patrimonio iconográfico diferente, acto que motivó una incuestionable ruptura con las temáticas vigentes en la expresión plástica tradicional; por esta razón se hace necesario abordar la problemática del actual modo de representación urbana. Durante todo el siglo XX, un conjunto heterogéneo de abundantes artistas han quedado vinculados entre sí a través del afán por devolver otra vez al magma cultural las imágenes asimiladas y transformadas; se esfuerzan por reproducir ciudades reales o por construir urbes ficticias, en definitiva, esa pulsión les empuja a imaginar conjuntos arquitectónicos profundamente enraizados en el inconsciente colectivo: la *ciudad ideal*, la *ciudad opulenta*, la *ciudad gótica*, la *ciudad invisible*, la *ciudad de Dios*. A pesar de las diferencias que destilan, todas esas imágenes comparten rasgos de *consanguinidad*; por ello, resuena en todas ellas una amalgama de nombres que van de Paul Strand, Walter Ruttmann o Dziga Vertov, a Vito Acconci, Bernd y Hilla Becher, Gabriele Basilico, Won Ju Lim o Giacomo Costa.

Dado que el discurso cinematográfico, a comienzos de 1920, estaba madurando a pasos agigantados, era evidente que extendiera sus alianzas primeras, teatrales y literarias, hacia el medio pictórico, concretamente el expresionismo, con la intención de evocar la dislocación formal y psicológica de este movimiento en un medio secuencial. Así, en ese mismo año, Robert Wiene dirige *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cuyos escenarios fueron pintados por los artistas Walter Reimann, Walter Röhrig y Hermann Warm y donde se puede apreciar la fuerte importancia que se les concedió a estos ambientes, pues inciden en la significación alterada por su contigüidad y en la idea de la percepción distorsionada por el curso de los acontecimientos.

Desde los presupuestos del imaginario artístico, es muy posible que *Metrópolis* sea la película que más haya influido en la manera de comprender y percibir la ciudad tanto en el momento de su estreno como en décadas posteriores, pues muestra la radical diferencia que



posee el espacio urbano moderno con respecto del espacio natural o el medio rural. Fritz Lang estrenó *Metrópolis* en 1927 como un excelente ejemplo de eclecticismo que se beneficia de los hallazgos formales y técnicos del paradigma de la “sinfonía urbana”, como *Manhatta* de Paul Strand y Charles Sheeler (1920). También saca partido de los avances escenográficos de, por ejemplo, *L’Inhumaine* (1924) de Marcel L’Herbier y, sobre todo, de los abigarrados fotomontajes que realiza Boris Bilinski para dotar a la ciudad de un aspecto de sobresaturación constructiva [1]; también es indudable la influencia del expresionismo cinematográfico alemán y, sobre todo, la reinterpretación de la ciudad en una sabia síntesis de lo antiguo —como la influencia wagneriana de *El anillo de los Nibelungos*— y lo moderno, donde se hace eco de imágenes mecánicas de raigambre futurista.

Como argumenta Dietrich Neumann, “la preocupación de *Metrópolis* fue, como el propio título indica, la ciudad en sí misma”<sup>1</sup>. Lang no pudo ocultar su entusiasmo ante la visión de la magnitud y densidad de formas, y la amalgama cromática en las luces que ofrecía Nueva York, pese a que Berlín ya era un *gross Stadt*, declaró en una entrevista la fuerte impresión que le produjo la contemplación del colorido de las luces, las calles atestadas y “los trenes elevados”<sup>2</sup>. En aquel momento Nueva York ya encarnaba el papel protagonista de “La ciudad” y se había convertido en la fuente más abundante de ensoñaciones venideras, como las editadas por Moses King en sus *King’s New York Views* (1911), donde distintos ilustradores atestaban los cielos de Nueva York con dirigibles y avionetas [2].

Sin embargo, la fábula urbana ha ido transformándose paulatinamente a lo largo del último siglo. Las referencias icónicas a Nueva York han dejado paso a otras no exentas de materia poética para los artistas contemporáneos, en concreto los fotógrafos. Hemos encontrado al menos dos referencias más o menos evidentes en el imaginario urbano del siglo XX. Una de ellas son las ciudades asiáticas: Tokio, Pekín, Shanghái, Kuala Lumpur y otras como Dubái son el ejemplo de macrourbes saturadas cuya condensación signica es portentosa, debido a una mixtura entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad que las dotan de un aspecto francamente extraño. Estas ciudades representan de un modo metafórico el crecimiento económico descontrolado y el avance de las representaciones de poder arquitectónicas.

---

<sup>1</sup> “Fritz Lang —quien admitió posteriormente estar más interesado en el aspecto visual del film que en su contenido social— recordó cómo su idea original se basó en la fascinación que sintió al ver por primera vez los rascacielos de Nueva York durante una gira promocional de su filme épico medieval *Los nibelungos*”. NEUMANN, Dietrich, “Before and after Metropolis: Film and architecture in search of the modern city”, en *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich 1996, p. 34. Traducción nuestra.

<sup>2</sup> Fritz Lang citado por D. Neumann, *Ibid.* “The view of New York by night is a beacon of beauty strong enough to be the centerpiece of a film ... There are flashes of red and blue and gleaming white, screaming green ... streets full of moving, turning, spiraling lights, and high above the cars and elevated trains, skyscrapers appear in blue and gold, white and purple, and still higher above there are advertisements surpassing the stars with their light”.

Debemos explorar ahora la contemplación de la imagen contemporánea de la ciudad y su representación en la urbe superpoblada. Partiendo de la base de que el proceso generativo (entendido en condiciones ideales) de la ciudad ha evolucionado hacia un crecimiento obsceno: el equilibrio que debía existir en tanto que principio organizador del espacio urbano ha dejado paso al caos producido por la voracidad de las factorías inmobiliarias. De la extensión indiscriminada se deriva no sólo el deterioro del medio ambiente, la contaminación y el hacinamiento en las grandes ciudades, sino también la transformación de la legibilidad urbana y la percepción que de ella tienen sus habitantes; esta situación está muy cercana a la rotura lacaniana del sentido, lo que Fredric Jameson denomina como la “ruptura de la cadena significativa”<sup>3</sup>.

### **Asia abandona el letargo**

*Code 46*, una película de ciencia ficción dirigida por Michael Winterbottom en 2003, cuenta una complicada trama sobre mercados negros genéticos, leyes eugenésicas y prohibiciones de fecundación si las parejas no son compatibles; la historia se desarrolla en un mundo altamente contaminado, y donde las leyes de la globalización se llevan al extremo, como la expedición de seguros de vida por días o semanas. Winterbottom apenas hace uso de los efectos especiales y los exteriores filmados de las abigarradas ciudades futuristas son, sin ningún tipo de maquillaje, las calles de Shanghái. Otros cineastas antes que él ya recurrieron a ese artificio, buscar partes de alguna ciudad para dotar de un aire sofisticado y moderno a sus narraciones de fastásticas, como Godard y Truffaut —*Alphaville* (1965) y *Fahrenheit 451* (1966), respectivamente— quienes utilizaron las calles del distrito financiero de La Défense o el tren monorraíl de Châteauneuf-sur-Loire. La finalidad de este ejemplo cinematográfico es despejar las dudas sobre si las ciudades orientales merecen el estatus de fuente iconográfica. Estas urbes —sobre todo las situadas en el sudeste asiático, chinas y japonesas, más que las de el Próximo Oriente— ofrecen un campo abonado para la fotografía debido a la cantidad ingente de elementos visuales susceptibles de ser captados, sobre todo en los grandes contrastes que se manifiestan en ellas [3].

El desarrollo de estas megalópolis es ciertamente excesivo en China, donde ciudades como Tianjin ocupan el tercer lugar en cuanto a tamaño y población con respecto a la capital Pekín y la ciudad de Shanghái; otro tanto se puede afirmar de Shenzhen o Suzhou con crecimientos desmedidos en torno a un 15% anual en los últimos veinte años<sup>4</sup>. El crecimiento

---

<sup>3</sup> JAMESON, Fredric, “La ruptura de la cadena significativa”, en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), Paidós, Barcelona 1995, pp. 60-74. Este autor también se ha ocupado de la construcción urbana como artificio ideológico en las narraciones de ciencia ficción, para ello léase *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, Londres 2005.

<sup>4</sup> “Urban Agglomerations 2005”, Organización de Naciones Unidas, Nueva York 2005.

económico trae como consecuencia el aumento de los multimillonarios año tras año, ya que “los millonarios en el mundo eran 7,2 millones, un 10% más que el año anterior [2004], con 19,6 billones [de €] en activos ... China, alrededor de 250.000. En EE UU crecieron un 5% y en Asia, un 20%”<sup>5</sup>.

Con todo, el despertar del “gigante dormido” aún producirá sorpresas, cuando el país cuente con unas infraestructuras más modernas que las existentes y en las que se apoya todo el peso de su economía. Para mantener un buen ritmo de producción y de distribución será necesaria una circulación óptima de materiales y manufacturas con el objetivo de aprovechar un tiempo necesario que grava consecuentemente los artículos. En China, “las carreteras están muy congestionadas en las zonas de rápido crecimiento porque la capacidad de las mismas no ha aumentado en consonancia con el tráfico en los últimos años ... El uso indiscriminado de vehículos a motor, camiones, bicicletas y peatones no hace más que agravar la situación ... El uso de modernos camiones pesados causa un rápido deterioro del pavimento porque pocas carreteras están preparadas para soportar esas cargas”<sup>6</sup>.

No es de extrañar pues, las inversiones millonarias para corregir los defectos que lastran el ritmo de crecimiento, como la del conglomerado empresarial Hopewell Holding Ltd., cuyo presidente es el magnate hongkonés Sir Gordon Wu Ying-Sheung. La dedicación principal de la corporación es la construcción de infraestructuras, una de sus últimas obras es la *súper-autopista* que une las ciudades, que se hallan en plena eclosión financiera, de Shenzhen y Guangzhou. Según Hal Foster dicha carretera es propiedad privada de Wu, quien “desconfiando del gobierno chino ... había construido toda la autopista de peaje como un viaducto elevado; sólo toca el suelo en las intersecciones en las que ha dispuesto que en el futuro se produzca una urbanización”<sup>7</sup>.

El ritmo que ha ido imponiendo China al resto del mundo industrializado ha traído como consecuencia una dinámica productiva prácticamente imposible de seguir y, paradójicamente, el mantenimiento de un sistema político que rechaza la propiedad privada. La metamorfosis paulatina en una gran potencia económica (y nuclear, factor que no ha de olvidarse) conlleva también la adquisición de un caudal visual que se extiende y se hace omnipresente en las ciudades. No en vano también se está asistiendo a un auge del arte chino contemporáneo materializado en la cantidad de galerías occidentales que están abriendo sucursales en China para venderles el lujo a los multimillonarios chinos, deseosos de obtener signos de distinción. En efecto, en los últimos años han eclosionado más de una cincuentena de

---

<sup>5</sup> CLARKE, David, “El número de millonarios se dispara en los países emergentes”, en *Cinco Días*, 26 de septiembre de 2006.

<sup>6</sup> YUSUF, Shahid y WU, Weiping, “The Pearl in the Delta. Pearl River Delta, Dongguan, Foshan”, en *The Dynamics of Urban Growth in Three Chinese Cities*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 133-134. Traducción nuestra.

<sup>7</sup> FOSTER, Hal, “Arquitectura e imperio”, en *Diseño y delito*, Akal, Madrid 2004, p. 284. Véase también <http://www.hopewellhighway.com/>.

galerías de arte contemporáneo en Pekín, Shanghái, Guangzhou o Xiamen, así como en la ciudad de Hong Kong, un lugar más proclive dado su estatus administrativo especial<sup>8</sup>.

A este brote dinámico en todo el continente asiático han contribuido, indudablemente, el asentamiento de tres eventos artísticos de carácter bienal en las ciudades de Sharjah (en 2009 se celebrará su novena edición en este emirato próximo a Dubái), Singapur y Shanghái; a esta última hay que añadirle el ser sede de la Exposición Universal de 2010, cuyo lema será *Better city, better life*. En 2008 coincidirán la segunda Bienal de Singapur, *Let the enchantment begin*, y la séptima edición en Shanghái. *Translocalmotion* es el motivo elegido para ubicar bajo su manto conceptual lo que semeja ser la necesidad de explorar la macroubanización asiática:

Nuestra época ha visto un crecimiento sin precedentes de lo urbano, especialmente en los países en vías de desarrollo ... El equipo curatorial de la edición de 2008 propone centrarse en la gente y sus condiciones en la dinámica del espacio urbano. La Bienal reflexiona sobre las implicaciones socioeconómicas y culturales de la urbanización, tanto a nivel global como local, e incluye las cuestiones sobre migración e identidad ... ¿Pueden las ciudades hacernos la vida mejor?<sup>9</sup>

Con la inauguración en Pekín de la XXIX Olimpiada, la capital se transformó a marchas forzadas, lo que motivó el surgimiento en su horizonte de las inequívocas —y metafóricas— siluetas del *Estadio Nacional*, (Herzog & De Meuron), o el *Centro Acuático Nacional* (apodado *Watercube*, de PTW Architects). De manera análoga a lo acaecido en París derivado del Plan Haussmann, en las zonas más industrializadas de China se está procediendo a demoler y a construir *ex novo*<sup>10</sup>; la arquitectura, aunque sea una paradoja, y pese a su carácter inherentemente mnemotécnico, también sirve para olvidar. Pekín se está viendo invadida, literalmente, de diseños de los arquitectos más famosos: podemos citar, por ejemplo, el *Beijing TV Centre* (Pekín, 2006, Nikken Sekkei Ltd.), el macrocomplejo *Beijing Yintai Center* (Pekín,

---

<sup>8</sup> Ejemplos en Hong Kong como 10 Chancery Lane, Art Beatus Gallery (Vancouver), Galerie Du Monde, Loft (París), Plum Blossoms Gallery (Singapur y Nueva York); o Pekín, Chinese Contemporary Art Gallery (Londres), Galleria Continua (San Gimignano, Le moulin), Lothar Albrecht (Fráncfort), Marella (Milán) o Dolores de Sierra (Madrid). Fuente: <http://universes-in-universe.de>.

<sup>9</sup> Cfr. con el original. “Our era sees an unprecedented scale of urban growth, especially in the developing world. In this process, cities grow in number, urban populations increase in size, and the proportion of the population living in urban areas rises. Urbanization is often the result of socio-economic development as an agricultural society transitions to a modern one ... The curatorial team of the 2008 edition proposes to focus on people and their conditions in the dynamic urban space. The Biennale reflects on the socio-economic and cultural implications of urbanization on both the local and global levels, including the issues of migration and identity ... Can cities make our life better?”, <http://www.Shanghaibiennale.org>.

<sup>10</sup> JIMÉNEZ, David, “La gran urbe china que ha surgido de la nada”, en *El Mundo*, 25 de septiembre de 2005. El artículo, ilustrado por Ballester, indaga sobre el fenómeno de la expansión inmobiliaria en China, en concreto sobre la erección *ex novo* de la ciudad de Nueva Zhengzhou, separada de la antigua Zhengzhou, capital de la prefectura de Henan y situada al oeste de Shanghái y al sur de Pekín, por la autopista 107 que une los 2.500 kilómetros que separan Pekín con la ciudad de Shenzhen.

John Portman & Associates), el *China World Trade Center 3* (Pekín, Skidmore, Owings & Merrill LLP, 2008) o las sedes centrales de la Televisión China, *CCTV* (Pekín, OMA, 2008) [4].

La proliferación de esas macrourbes asiáticas está dando lugar a lo que Rem Koolhaas ha denominado la *ciudad genérica*. El arquitecto holandés ha tenido tiempo de reflexionar sobre las condiciones de emergencia de ese fenómeno, dado el volumen de trabajo derivado de los encargos, estudios y competiciones en China<sup>11</sup>. Así pues, la afirmación reside en que las ciudades actuales se están convirtiendo en réplicas de un mismo modelo urbano y extensiones indefinidas de poblaciones deshumanizadas sin identidad, en las que Koolhaas ve, quizá no sin razón, un atrayente fenómeno de igualación masivo:

¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a que configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible sólo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida. Pero a la escala que se produce, debe significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad; y, a la inversa, cuáles son las ventajas de la vacuidad? ¿Y si esta homogeneización accidental —y habitualmente deplorada— fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento a la similitud? ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: “¡Abajo el carácter!”? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?<sup>12</sup>

Rem Koolhaas tiene un olfato especial para desarrollar conceptos —todos ellos, dicho sea de paso, sujetos a las leyes del *copyright*— como la citada *Generic City* o, la etiqueta, mucho más sagaz, del *junkspace*. Tal vez la razón esté en que él mismo haya influido en esa concepción generalizada, siendo causa y efecto de manera simultánea; no hay más que comparar la semejanza que comparten la *CCTV* y la *Biblioteca Pública de Seattle* (1999) [5]. La emergencia de estas nuevas ciudades reafirma su ímpetu (o quizá obsesión) hacia el carácter onírico, fantástico, futurista y, hasta cierto punto utópico de la Ciudad Genérica, pues como él mismo afirma, “su arquitectura es generalmente climatizada; aquí es donde se agudiza la paradoja —la ciudad ya no representa el máximo desarrollo sino la frontera del subdesarrollo— del reciente cambio de paradigma: los brutales medios por los que se alcanza la climatización universal reproducen dentro del edificio las condiciones climáticas que ocurrieron fuera como tormentas repentinas, mini-tornados, olas de frío y calor mezcladas en una cafetería; un

---

<sup>11</sup> Además del ya mencionado complejo de la sede de la Televisión China, *CCTV*, OMA ha diseñado el edificio de la Bolsa en Shenzhen (2006, en construcción); Tienda de Prada en Shanghái (2004); estudio para la Expo Shanghái 2010 (2004); proyecto para la Ópera de Guangzhou (2002); proyecto para la Biblioteca de Pekín (2003); proyecto para el Museo Nacional de China (2004), o el proyecto para el Distrito Financiero de Pekín (2003). Cfr. <http://www.oma.eu/>.

<sup>12</sup> KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona 2006.



provincialismo de lo mecánico, desertado por la materia gris en busca de lo electrónico. ¿Incompetencia o imaginación?<sup>13</sup>”

La metamorfosis de la arquitectura y la ciudad también está transformando al ciudadano. La cuestión se halla en los diferentes movimientos que están surgiendo, algunos aislados, otros solapados, y también combinados para ejercer una resistencia contra la arquitectura que se está revelando paulatinamente en tanto que un eficaz modo de dominación. Si, en la década de los setenta, Foucault ya afirmaba que una de las formas con las que el poder sujetaba, no se ejercía a través de las más obvias como los aparatos represivos del estado, sino que precisamente por las más sutiles como el discurso, por el contrario, en el momento actual, la arquitectura no es un sistema sutil de dominación sino que es abiertamente represivo. En el cautiverio del ideal constructivo moderno se está produciendo la reacción siguiente: las *máquinas para habitar* se transforman en *módulos contenedores de personas* o, dicho de otro modo, en *espacios para producir sujetos inconscientes de su propio confinamiento*.

Francisco Jarauta cree que “la ciudad ha pasado a ser uno de los problemas centrales de la discusión, convirtiéndolo en el espacio que mejor articula todas esas variantes culturales, sociales, antropológicas con las que la arquitectura dialoga. En él convergen procesos complementarios que deciden la urgencia de un repensamiento”<sup>14</sup>. Ciertamente. Pero nos interesa más la indagación sobre ese *repensar* la ciudad que tiene muy poco (o nada) que ver con su condición inicial. Los nuevos comportamientos urbanos inciden de manera decisiva en la producción visual y, a su vez, se ven retroalimentados por la manera, cada vez más afectada, de construir de los propios arquitectos, en este sentido un ejemplo claro, ¿no resulta a medio camino de lo espectacular y lo onírico el Estadio Nacional de Pekín, en la revisión del antiguo *panem et circenses*?

En el hábitat humano —la *polis* por antonomasia— se establecen dos zonas icónicas diferentes aunque sus límites son difusos: por una parte, la *configuración de un imaginario urbano* que hunde sus raíces tanto en los formatos visuales como en lo onírico o en lo emotivo; por otra, la *percepción real o empírica* que tiene el habitante, anclado a las visiones condicionadas por los límites físicos que suelen ser el plano horizontal y la mirada de arriba hacia abajo, o viceversa, observando desde los edificios. Otras vistas no son usuales en el recorrido urbano y forman parte de la primera zona mencionada, como pueden ser, por ejemplo, vistas aéreas o de secciones de edificios. En una paráfrasis de Italo Calvino, se podría afirmar que *no* hay una sola *ciudad invisible*, sino múltiples *ciudades visibles* yuxtapuestas unas a otras, todas igual de reales, todas igual de indefinidas. Por ello cabría preguntarse dónde se halla el

---

<sup>13</sup> KOOLHAAS, Rem, “The Generic City”, en WEIBEL, Peter (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, Neu Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; ZKM Center for Media Art, Karlsruhe; The MIT Press, Cambridge, Karlsruhe 2001, p. 327. Traducción nuestra.

<sup>14</sup> JARAUTA, Francisco, “Construir la ciudad genérica”, en *Salamanca. Revista de estudios*, 49, 2002, pp. 37.

límite entre la ciudad real —entendida como el conjunto urbano físico— y las ciudades imaginarias, las percibidas, las vividas y las evocadas [6].

En este mismo sentido, se puede considerar la coincidencia en el plano temporal de tres fotógrafos de distinto origen aunque con un similar planteamiento visual y temático: Michael Wolf (Munich, 1954), José Manuel Ballester (Madrid, 1960) y Peter Bialobrzeski (Wolfsburg, Alemania, 1961). Cada uno de ellos ha desarrollado trabajos sobre las ciudades chinas y, en cierto modo, han realizado un trabajo de documentación de ese crecimiento tan visible en pocos años.

Michael Wolf es alemán, aunque criado en Atlanta y Toronto, motivo por el que podemos considerar su base cultural más cercana al ámbito anglosajón. Estudió fotografía en Berkeley (California) en el California College of Arts and Crafts; de ahí al North Toronto Collegiate Institute entre 1971 y 1972; posteriormente, realiza estudios de postgrado en las universidades de Berkeley y Essen (Alemania) para comenzar su carrera profesional como fotógrafo *freelance* en Alemania (principalmente para la prensa gráfica) hasta el año 1994. Al año siguiente viaja a China, en concreto a Hong Kong, y trabaja allí como fotógrafo acreditado por la célebre revista alemana *Stern* hasta el año 2005, fecha en la que comienza a exponer sus trabajos<sup>15</sup>. Otros datos reseñables son el premio anual de fotografía recibido del World Press Photo (2005), el American Photography Award por la serie *Architecture of Density* (2005)<sup>16</sup> o la instalación del Museo de Fotografía Contemporánea de Chicago *The Real Toy Story* (2006).

Así pues, la nota común, como veremos con los otros fotógrafos mencionados, es la expresión de la densidad construida y la compulsión edificatoria de las ciudades chinas. Además de la ya citada *Architecture of Density*, tiene en su haber otras series, todas ellas dedicadas a la percepción de la ciudad de Hong Kong, *Hong Kong Backdoor* (2004), *Hong Kong Flora* (2004), *Hong Kong Lost Laundry* (2005), *Hong Kong Corner Houses*, *Hong Kong Industrial* y *Hong Kong Night*, estas últimas del año 2006. La serie *H.K. Backdoor* está formada por un conjunto de vistas donde Wolf está más interesado en mostrar los enormes contrastes, poniendo en segundo plano la ciudad, de las zonas liminares o periferias de Hong Kong donde todavía existen ciertos caracteres de la aún viviente sociedad rural, mayoritaria tradicionalmente en China. Más atrayente es *H.K. Flora*, que muestra la supervivencia de la vida botánica por entre los pocos resquicios que deja libres el inmenso complejo ciudadano hongkonés.

No obstante, son, sin lugar a dudas, las series *Architecture of Density*, *H.K. Corner Houses*, *H.K. Industrial* y *H.K. Night*, las que proponen una inquietante visión del abrumador avance de la metrópolis en detrimento de los factores humanos de la urbanización. *Architecture*

---

<sup>15</sup> *Hong Kong: front door / back door*, Thames and Hudson, Londres 2005.

<sup>16</sup> Casualmente, porque no hemos podido probar si tienen conexión, existe un libro titulado *Hong Kong Architecture: The Aesthetics of Density*, editado por Vittorio Magnago Lampugnani, con textos de Edward George Pryor, Shiu-hung Pau y Tilman Spengler, e ilustrado por Patrick Zachmann, Prestel, Nueva York 1993.

*of Density* es un trayecto por distintas configuraciones de fachadas que, vistas en su conjunto, semejan el entramado de un tejido; apenas hay vistas generales de la ciudad, pues insiste en la formación de una imagen abstracta, perturbadora por la magnitud de su tamaño, e incide en los ritmos verticales producidos por la organización de los vanos y el muro, como si fuera una sección de una trama indefinida. De ese modo, absolutamente preciso, queda representada la abrumadora *densidad* que es inherente a esas construcciones desmedidas [7].

Las “corner houses” son herederas del trabajo de los Becher, si bien, no parece existir la voluntad de reificar, achatar y clasificar tan definida en el matrimonio alemán, sí hay un aspecto unificador en las fotografías de la serie: un parecido tono cromático, tendente al gris, planos en ligero ángulo contrapicado y un similar formato tanto del edificio como en el positivado. Las otras series toman como base *Architecture of Density* y se diversifican en distintos aspectos, la imagen de las fábricas y la ciudad de noche [8].

José Manuel Ballester ha llegado a resultados similares partiendo de presupuestos iniciales distintos. Ballester se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en la rama de pintura en 1984, con cierta predilección por las escuelas renacentistas italiana y flamenca<sup>17</sup>. Su especialización en pintura no obsta para que las obras que realiza abarquen también la escultura, el video y la fotografía. Sus trabajos tempranos componen obras de pequeño formato, intimistas y con cierto aire melancólico, que representan la soledad del individuo y expresan su predilección por la pintura renacentista flamenca e italiana con una tendencia evidente a lo monocromo. Hacia los años noventa realiza un giro temático que coincide con el cambio de formato hacia lienzos más grandes, pues Ballester comienza a interesarse por plasmar la arquitectura en tanto que objeto susceptible de resaltarse sus valores materiales y espaciales.

A pesar de no haber abandonado nunca la práctica de la pintura, José Manuel Ballester es mucho más conocido por sus trabajos fotográficos que poseen una incuestionable calidad tanto formal como expresiva. Son fotografías de gran formato, muchas de ellas construidas en cajas de luz, donde reproduce constante e insistentemente los rasgos arquitectónicos sin la distracción que ejerce la figura humana cuando aparece contrapuesta a las edificaciones. En efecto, no es que el ser humano sea secundario con respecto a la composición sino que ni siquiera existe en la inmensa mayoría de las obras de Ballester [9].

El fotógrafo dota de importancia a la arquitectura y, también a la composición arquitectónica, su imagen, su proyección sobre el individuo que, abrumado, solamente puede aceptar su pequeñez. A la vista de los trabajos de Ballester, se puede juzgar un interés por la idea del proceso, como todas las series que documentan obras, ya sean de construcción como

---

<sup>17</sup> *Hiperarquitectura e hiperdiseño: nuevos modelos urbanos en la China del siglo XXI*, Casa de Asia, Barcelona, abril – julio 2007; CAFA, Pekín, junio 2007; Fundación Astroc, Madrid, noviembre 2007 – enero 2008. Casa de Asia, Barcelona 2007.

Atocha o la terminal T4 del Aeropuerto de Barajas, la remodelación, como en el Rijksmuseum, o el proceso de crecimiento del Estadio Nacional de Pekín.

El artista madrileño parece haber sido presa de la fascinación que ejercen las megalópolis chinas en el inconsciente colectivo europeo y comenzó a plasmar imágenes de Shanghái, Hong Kong, Pekín o Zhengzhou, entre otras. De hecho, las últimas muestras que aparecen documentadas son *Hiperarquitectura e hiperdiseño*, expuesta en la Casa de Asia de Barcelona, en abril de 2007<sup>18</sup>; y *Obra reciente sobre china*, en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín (CAFA) en junio del mismo año. En ambas el autor su reflexión sobre la potencia expresiva de la imagen arquitectónica [10].

Peter Bialobrzski también ha realizado incursiones en la representación visual del espacio urbano, producto de sus continuos viajes por el continente asiático. Aunque su formación inicial se había orientado hacia la sociología, Bialobrzski comenzó a trabajar en una revista ilustrada de su Wolfsburg natal. Desde 1989, revistas como *Stern*, *Geo*, *The Observer* o *Architecture Magazine* han publicado sus fotografías; ha colaborado en la imagen publicitaria de Daimler-Chrysler, Siemens, Philip Morris o Volkswagen; miembro del jurado de los Premios Fuji European Press de los años 2001 y 2002. Asimismo combina la enseñanza de fotografía en la Universidad de Essen y en la Escuela de Bellas Artes de Bremen con la escritura de textos críticos para las publicaciones *Photo News* y *Freelens Magazine*.

De sus obras destacan las series de *XXX Holy* (2000), *Neon Tigers* (2004), *Heimat* (2005) y *Transition* (2007). Mientras que *XXX Holy: Journeys into the Spiritual Heart of India* es una reflexión sobre el estereotipo espiritual indio en sus ciudades y personajes, *Heimat* propone la importancia del paisaje en detrimento de lo humano, que aparecen representados de manera anecdótica<sup>19</sup>. Por su parte, *Lost in transition* es un recorrido visual por las construcciones que se están llevando a cabo en distintas ciudades del mundo, de Dubái a Alemania, ésta es una idea que ya estaba esbozada en *Neon Tigers*<sup>20</sup>. Bialobrzski tiende a realizar sus fotografías de modo que quedan sobreexpuestas, con este procedimiento dota a las imágenes de un aspecto ciertamente irreal. En *Neon Tigers*, se adentra en las entrañas de siete ciudades emergentes del sudeste asiático, Bangkok, Kuala Lumpur, Hong Kong, Shanghái, Yakarta, Singapur y Shenzhen. La ciudad, como en los casos de Ballester o Wolf, es la protagonista del objetivo del fotógrafo alemán, quien apenas presta atención al individuo, y se despliega en todo su esplendor de gigantismo desaforado [11].

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Heimat* significa ‘patria, suelo natal’ una reivindicación del orgullo provincial, alejada de las connotaciones nacionalistas del nacionalsocialismo y sus conceptos *Vaterland* y *Lebensraum*. APPLGATE, Celia, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley, 1990.

<sup>20</sup> HANIG, Florian, RIBBAT, Christoph (textos), *Peter Bialobrzski. Neon Tigers: Photographs of Asian Megacities*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.

En efecto, las *megaciudades* se extienden por el territorio velozmente, y son el producto de uniones incestuosas entre urbes adyacentes. La magnitud es, pues, uno de los efectos importantes que deben representarse; el otro es la luz. Como el propio título subraya, el “tigre de neón” son dos símbolos enlazados: el del neón, cuyas figuras luminosas han acompañado a las metrópolis desde 1910, y el del tigre, alegoría tradicional en distintos países asiáticos, un símbolo del poder y de la fuerza impredecible. Son ciudades construidas sin medida y sin una planificación armónica cuya consecuencia determina los enormes contrastes, no sólo urbanos sino también sociológicos, con unas brechas insalvables entre las clases sociales pudientes y las necesitadas. Así, se transforman en signos difíciles de interpretar en tanto que ciudades: lugares simultáneamente reales y fantásticos. No en vano, Bialobrzski afirma que su “intención no es mostrar algo que está ahí” sino que “cuando lo fotografío, quiero mostrarlo como podría ser”<sup>21</sup>. Por tanto, no es de extrañar que, cuando cita sus referentes visuales (*Star Wars*, *Blade Runner*) y literarios (William Gibson)<sup>22</sup>, el fotógrafo quiera expresarlos en imágenes inventadas a partir de la ciudad real.

### **La influencia de Bernd y Hilla Becher**

Pero quizá habría que retroceder un poco en el tiempo para sopesar la responsabilidad que, en cierto modo, emana del trazado de escenarios desnudos y exentos de vida humana realizados durante décadas por el matrimonio de fotógrafos alemanes Bernd (Siegen, 1931 – Rostock, 2007) y Hilla Becher (Berlín, 1934). De sobra es conocido su trabajo concretado en series indefinidas y repetitivas de edificios, así como su influencia palpable, ejercida no sólo a través de su magisterio en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, con alumnos convertidos en herederos directos de su hacer, en los nombres de Axel Hütte, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höfer, Thomas Struth, o Petra Wunderlich, sino también en otros artistas que o bien han tomado elementos formales, o bien se han dejado influir por la manera de aislar y representar el objeto fotografiado, como Olafur Eliasson u otros más alejados geográficamente como José Manuel Ballester o los hermanos Sergio y Raúl Belinchón.

Los Becher, mediante su labor de documentación y clasificación de la arquitectura industrial, iniciada en los años sesenta lograron obtener en primera instancia un patrimonio visual. Pero como efecto derivado de ello, alcanzaron una depurada técnica a la hora de fotografiar los edificios pertenecientes a una tipología arquitectónica determinada —silos, castilletes, torres de refrigeración, depósitos de agua— que se imponía a la individualización. Así, alcanzaron una homologación del punto de vista, concretado en el uso del mismo tipo de

---

<sup>21</sup> Peter Bialobrzski citado por Christoph Ribbat, en *op. cit.*, s.p.

<sup>22</sup> Nota de prensa de la exposición *Neon Tigers and new works*, galería Lothar Albrecht, 21 abril – 9 junio de 2005, Fráncfort



película, el tiempo necesario de exposición, tomas en horas similares del día, la misma profundidad de campo, el mismo fondo que queda aplanado por el uso del teleobjetivo. En suma, factores repetidos en tanto que instrumentos de una cadena de montaje que originan a su vez, productos paradigmáticos, fotografías estandarizadas, canónicas. Así, todo ello redundaba en una sensación de lejanía con respecto al objeto o, dicho de otro modo, una dificultad intrínseca de identificarse con la imagen representada. De ahí, quizá, ese carácter *inhumano*, pese a que las construcciones son vestigios de la intervención humana.

El escritor Georges Perec ante tal despliegue taxonómico, diría que clasificar y pensar son una misma cosa, pues no hay un límite definido entre ambas acciones y cuál de ellas está situada en un rango superior. ¿Es de suponer, por tanto, que un tarea tipológica de tal envergadura desarrollada durante más de treinta años por los Becher obedecería a un modo de reflexionar sobre el mundo? ¿No es un cierto reflejo de ese carácter *sistemático germánico*, que se ha personificado en las figuras de Kant, Hegel, Marx o Wittgenstein? Desgranar el significado de todas y cada una de las fotografías sobrepasaría ampliamente la finalidad del estudio; no obstante, atenderemos a algunas líneas argumentales invariables en los Becher, como es la cuestión del blanco y negro o la tendencia a la simplificación de las formas.

La preferencia por el blanco y negro en la fotografía, más allá de su aspecto canónico, tradicional o purista, trae consigo una separación con respecto de la realidad pues, salvo defectos visuales, el ser humano percibe ésta con un amplio abanico de tonalidades dentro del limitado rango de colores; con ello, también se puede establecer la equivalencia de la monocromía con el pasado y el futuro, y la variedad cromática con el presente. Los cielos siempre adquieren un aspecto blanquecino en tanto que el achatado y casi inexistente fondo, y las formas arquitectónicas presentan una gama de grises apagados; todo ello invita a sumergirse en un estatismo producto del abandono y la decadencia [12].

A esta eliminación radical de las diferencias cromáticas, los Becher incorporan la difícil posición del observador para encontrar *ese* punto de vista: el elegido y privilegiado por ellos. En condiciones normales, es imposible contemplar un edificio tal y como los fotógrafos lo presentan: con todas las líneas verticales bien paralelas y, a su vez, perpendiculares con el suelo, en un trazado de horizonte que en rara ocasión invade más de un tercio de la composición; otro de los componentes es la visión frontal que incide en una percepción hierática y una sensación de estrechez espacial en el conjunto.

Como un aliado añadido al proceso de simplificación anatómica, los fotógrafos cuentan además con la convención del marco: ese accesorio, el *parergon*, sirve para ceñir la imagen a un molde definido y convertirlo en una suerte de estereotipo. Cabría preguntarse en cuántos momentos han abandonado los Becher su propia reglamentación estricta. En este sentido, es interesante observar un trabajo del artista británico Idris Khan (Birmingham, 1978), quien ha unido en un sólo positivo para cada tipología todas las imágenes superpuestas del matrimonio

alemán. El resultado es sorprendente, pues las leves diferencias formales o cromáticas se comportan como diminutas mutaciones en la información que comportan un resultado icónico totalmente distinto y absolutamente dinámico, como es el ejemplo de *every... Bernd & Hilla Becher Spherical Type Gasholder* (2004) donde la imagen deja de percibirse a cierta distancia y se convierte en un borrón compuesto por solapamientos [13].

Casi todos los seguidores de Bernd y Hilla Becher tienen en común la eliminación de la figura humana en sus registros fotográficos, como si no hubiera existido nunca. Los trabajos de Petra Wunderlich (Gelsenkirchen, Alemania, 1944) que toma como punto de partida pequeñas iglesias ubicadas en distintos barrios de Nueva York, estos trabajos serían, indudablemente, los más “becherianos”, aunque su trayectoria prosigue por los caminos de la vía de la apariencia que los de la clasificación. Por contra, las obras de Candida Höfer (Eberwalde, Alemania, 1944) se enmarcan en el uso de lugares públicos vacíos —teatros principalmente— como materia prima fundamental para desarrollar su discurso visual; son fotografías, al contrario de las ejecutadas por los Becher, son de gran formato, en color, y muestran patios de butacas y escenarios de aspecto inquietante pues, ¿dónde están los asistentes?, ¿dónde se encuentra la motivación de obviar a la figura humana? [14].

En el también alemán Andreas Gursky (Leipzig, 1955) pese a mantener todavía un aire de esa objetividad o cosificación sistematizada, incurre en una mayor libertad de movimientos que desembocan en una variedad más amplia tanto cromática como temática. Por ejemplo, *Paris, Montparnasse* (1999) constituye una abstracción geométrica [15]; abstracciones cromáticas en *99 cent* (1999) y *Shanghái* (2000) [16 y 17]; no tiene inconveniente en incluir a la figura humana en *Chicago Board of Trade II* (1999) aunque, ciertamente, es una amalgama literal de “objetos” en un espacio gigantesco. Pero también ha quedado fascinado por la inmensidad y magnitudes urbanas del mundo asiático, como lo demuestran *Hong Kong. Island* (1994) o *Bahrein I* (2005).

Para finalizar con el arco germánico de imágenes de raigambre becheriana, Laurenz Berges (Cloppenburg, 1966) persiste la misma pulsión de continuar con los planos frontales y estáticos; asimismo su fotografía es muy similar a la de Höfer con la salvedad de que los espacios no sólo están vacíos, sino *abandonados*, como por ejemplo, *Drachhausen 1991* (1991) o *Kramnitz II* (1991) [18]; esta desolación introduce un factor expresivo o emotivo, a ello se añade la impresión de la suciedad y el polvo que se posan formando estratos de tiempo sobre los objetos.

## **Espacios desolados**

Aunque en el próximo capítulo se analizarán las nociones de la ruina y la decadencia pesadillesca en la práctica contemporánea, merece la pena detenerse unos momentos en una

perspectiva marginal de gran fuerza poética que se contrapone a la imagen de los conglomerados urbanos, ese otro referente estaría en las denominadas *ciudades fantasmas*. Éstas son poblaciones ya abandonadas o en un proceso de franca decadencia donde se han anulado las posibilidades del espacio habitable.

Una de las áreas que probablemente mejor ejemplifican esta situación son algunas poblaciones del antiguo bloque soviético, en concreto ciudades cercanas a la zona de influencia de la central nuclear de Chernóbil (Ucrania), cuyo terrible accidente en el reactor se produjo el 26 de abril de 1986. Pese a ser Chernóbil el nombre más célebre, en realidad, la ciudad afectada por el desastre fue Prypiat; ésta se construyó a principios de los años setenta con la finalidad de albergar tanto la central como a los trabajadores y sus familias. En aquel momento Chernóbil representaba —obviamente, nadie podía prever el futuro desastre— tanto una conquista utópica como el éxito de la organización del socialismo real y su consecuente triunfo tecnológico. En definitiva, aquello parecía un marcado triunfo de la modernidad. Sin embargo, casualmente (o quizá causalmente) menos de tres años después del suceso, se produce uno de los acontecimientos del siglo XX, la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989. Chernóbil es la antesala del colapso (entendido como ‘destrucción, ruina de una institución, sistema, estructura’) del sistema soviético.

*Érase una vez Chernóbil* fue el nombre de una exposición organizada para conmemorar el vigésimo aniversario de aquel nefasto acontecimiento, tan futurista en aquellos tiempos. Galia Ackerman fue la encargada del discurso expositivo, historiadora francesa de origen ruso, eligió fotógrafos que plasmaron la imagen actual bajo el manto de la radiactividad: enfermedades, naturaleza mutada, espacios abandonados en las imágenes de Robert Polidori, Guillaume Herbaut, Edward Stejnberg, Ígor Makariévich, Maxim Kántor y Christophe Bisson. Como apuntaba Josep Ramoneda en su presentación, “lo mismo que en ese sistema, años atrás considerado irrefutable, en Chernóbil todo era mentira, todo era apariencia: la central no cumplía los requisitos, los servicios de emergencia no funcionaban ... Tres años después, aquellos regímenes cayeron a raíz de la enorme incompetencia acumulada”<sup>23</sup>.

La desaparecida Unión Soviética, por tanto, más allá de ser una explicación convincente para todos aquellos teóricos de corte neoconservador de que el capitalismo es la única solución digna y coherente para el mundo contemporáneo (Fukuyama *dixit*), se conforma como una metáfora del fenómeno físico de la irreversibilidad. Así, las arquitecturas residuales más inquietantes se encuentran en su seno urbano. Si antes leíamos la imagen de China como el emblema del avance incontenible y la urbanización descontrolada, por el contrario, las antiguas repúblicas que componían la URSS se interpretan como una regresión temporal o una suerte de medievo tecnológico.

---

<sup>23</sup> *Érase una vez Chernóbil*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 17 mayo al 8 de octubre 2006, Barcelona 2006, s.p.

En este sentido es necesario mencionar los videos del también fotógrafo Julio Soto Gúrpide *Invisible Cities* (2000) y *Radiophobia* (2007) quien expone la consecuencia de la soledad y el abandono de las ciudades fantasma, en concreto la amenazadora tranquilidad de Prypiat. Hay otros ejemplos de la caída en el olvido de los grandes proyectos soviéticos, como queda ilustrado en *The Possibility of Utopia* (2003) donde el paseante sortea la vegetación en las solitarias calles de Akademgorodok. Esta ciudad fue fundada hacia 1950 y su nombre significa ‘ciudad académica’, en efecto, se proyectó como un enclave de ciencia y tecnología en medio de los bosques de Siberia, donde tanto científicos como eruditos o artistas, en su aislamiento del mundo tenían todos los estímulos y medios para concentrarse disciplinadamente en su labor productiva.

Pero la decadencia del antiguo esplendor no es exclusiva de la antigua URSS. Paradójicamente, en tanto que antiguos adversarios, el país del mundo que cuenta con más poblaciones abandonadas es Estados Unidos<sup>24</sup>. En primera instancia, se podría pensar que esas ciudades se hallan ubicadas en antiguos asentamientos mineros, sin embargo, una de las ciudades más castigadas por el éxodo masivo ha sido Detroit, en el estado lacustre norteamericano de Michigan.

Detroit fue, en cierto modo, la cuna del despliegue del automóvil; ciertamente, a ello contribuyó el emplazamiento de la sede central de la compañía General Motors, fundada en 1916. En esta ciudad y otras cercanas se desarrolló un beneficioso continuo espaciotemporal, dicho de otro modo, se concentró en un lugar específico todos los componentes de los autos mediante compras masivas de materias primas con el fin de abaratar los costes de producción formando, en palabras del sociólogo Richard Sennett, “una kilométrica cadena de montaje”<sup>25</sup>. A la idea fordista de “un hombre, un coche” se añadía también la fijación espacial del trabajador no sólo en la fábrica sino fuera de ella, viviendo cerca para poseer el empresario una disponibilidad completa sobre el individuo.

En los años cincuenta, con un país fortalecido por el armisticio General Motors entra en la *época dorada* del capitalismo fordista con cinco líneas de producción de modelos inamovibles (únicamente diferenciados por años): Chevrolet, Pontiac, Oldsmobile, Buick y Cadillac. Solamente para hacerse una idea del entramado corporativo baste decir que hacia 1953 General Motors poseía 111 plantas en cincuenta y cinco ciudades de dieciocho estados y otras cinco plantas más en Canadá, lo que resultaba en un total de medio millón de trabajadores directos<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> <http://www.ghosttowngallery.com/>. En esta página se pueden contemplar imágenes de más de un centenar de *ghost towns*, sobre todo del Medio Oeste americano.

<sup>25</sup> SENNETT, Richard, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona 2000, p. 53.

<sup>26</sup> *Encyclopaedia Americana*, vol. 12, Americana Corporation, Nueva York 1960, pp. 374-375.

Sin embargo, la época del crecimiento ilimitado terminó hacia la década de los años ochenta, puesto que el sistema fordista, tal y como estaba diseñado necesitaba de una *concentración espacial* de todos los elementos de la cadena: del motor a los embellecedores. Tras los efectos de la primera gran crisis energética de 1974, los empresarios se dieron cuenta de que ya no merecía la pena mantener el estatus de bienestar del trabajador medio estadounidense cuando en su lugar, se podía establecer factorías en otros países con costes mucho más bajos. Así, comenzaron a clausurarse fábricas en Estados Unidos y se hacían operativas en México, inaugurando así el proceder capitalista transnacional o globalizado.

La consecuencia directa fue una pérdida del nivel adquisitivo de los obreros y, de inmediato, un desequilibrio que amenazaba con disolver una clase media que permitía avances sociales. Este escenario se agravó con el triunfo del conservadurismo y el neoliberalismo de Ronald Reagan, que demandaba del individuo una flexibilidad económica al tiempo que se producían recortes en sanidad y bienestar social.

El fin de la era de abundancia motivó en gran medida el desplazamiento masivo de la población. Ciudades de Michigan, surgidas y articuladas por y para las necesidades de la industria de la automoción, quedaron sumidas en la desolación y la inmovilidad productiva, como se desprende del documental *Roger and Me* (Michael Moore, 1989), resultado de tres años de persecución al presidente de General Motors, Roger Smith, para que explicara el por qué del cierre de las fábricas en la ciudad natal del realizador, Flint. Uno de los aspectos más interesantes del film estriba en los intentos para paliar la brutal crisis, soluciones relacionadas directamente con la arquitectura, como si ésta, por si sola pudiera regenerar el tejido postindustrial: la construcción de un hotel de lujo, el Hyatt Regency Hotel, un centro comercial que reproducía una de las avenidas principales de Flint, el Water Street Pavillion, o el parque temático Autoworld, todos ellos clausurados a los pocos meses de su apertura.

Con estos datos se puede comprender mejor el enfoque aportado por el canadiense Stan Douglas (Vancouver, 1960). Formado en el Emily Carr Institute of Art and Design de Vancouver, comenzó tempranamente su trayectoria expositiva, hacia 1981; asimismo, ha participado, entre otros eventos, en la Bienal del Whitney Museum, en el SkulpturProjekte de Münster y en la Documenta X. Los trabajos de Douglas se enmarcan tanto en el campo fotográfico como en el del vídeo. A pesar de estar muy influido por Samuel Beckett y los medios de masas, entre 1997 y 1998 realizó una serie de fotografías titulada *Detroit Photos* que documentaban las consecuencias derivadas del intenso éxodo poblacional de la ciudad de Detroit. Probablemente, una de sus obras más célebres y que mayor potencia emocional transmite sea *Michigan Theatre* [19], la imagen del edificio —construido en 1926 por los hermanos Rapp— destaca por el fuerte contraste de su transformada finalidad actual: un aparcamiento. Como la mayoría de los artistas antes citados, Douglas despoja a la imagen del componente humano, convirtiendo al enorme espacio en algo muerto, olvidado. No obstante, no

parece que se deje llevar por un sentimiento delator derivado de una asimilación al espacio a través del tamaño de la fotografía, de pequeño formato; al contrario, semeja más bien un acto intimista y, hasta cierto punto, consecuente con la arquitectura postmoderna al estilo de Las Vegas: ¿el observador se halla enfrentado a la imagen de un teatro-parking, o un aparcamiento decorado?

Stan Douglas retrata certeramente ese proceso que sigue a la desaparición de la actividad humana en un lugar: el rápido avance de la vegetación y el deterioro de los materiales, resultado de su falta de mantenimiento, y también la reutilización de los espacios si el abandono ha sido parcial. Este empeño le ha llevado, en años recientes, a captar imágenes que muestran espacios decrepitos, como edificios de La Habana, *Bank / Cafeteria, Habana Vieja* (2004) o *Panopticon, Isla de Pinos / Isla de la Juventud* (2005) el Presidio Modelo ya clausurado de la también isla cubana [20].

### Variaciones sobre lo urbano y lo arquitectónico

Aunque se encuentran separados por veinte años de distancia, Olivo Barbieri y Miklos Gaál comparten el mismo modo de representar de una manera plenamente irreal el mundo urbano<sup>27</sup>. Ambos utilizan un artificio técnico, utilizado generalmente para corregir las distorsiones de la perspectiva tanto en la fotografía de arquitectura como en la fotografía aérea: el denominado *tilt & shift* (inclinación y descentrado) o también uso de *objetivos descentrables* o *lentes basculables*. Asimismo, la técnica permite reducir y ampliar considerablemente la profundidad de campo y desenfocar los fondos. Pero la finalidad expresiva de ambos artistas difiere totalmente de los principios correctores de ese procedimiento. Dado que uno de los efectos que permiten dichas lentes es manipular la profundidad de campo, se puede transformar radicalmente la percepción final del positivo e incitar al espectador a creer que lo percibido es, sin duda, la fotografía de una maqueta.

Consecuentemente, en todo ello se presume la importancia del artificio barroquizante en la estética actual; hay un primer trayecto que recorre la representación *objetiva* de la fotografía, es decir, un primer seccionamiento de la realidad para transformar su significado y convertirlo en una ficción física, una reducción de lo real. Se juega con la idea de traducir a imágenes la sensación de insignificancia de lo humano ante la magnitud de las ciudades, pero también la de no ser más que una pieza más de un puzzle dominado por otros. La desviación cognitiva es tal,

---

<sup>27</sup> Aunque Olivo Barbieri (Bologna, 1954) lleva en activo desde el año 1978 —su primera exposición individual se celebró en Barcelona en la desaparecida galería Fotomanía— ha sido en la década de los noventa cuando se ha incrementado su presencia en el círculo expositivo internacional: por ejemplo, obra en el San Francisco Museum of Modern Art o bienales de Venecia, Sevilla y Shanghái. Por su parte, el finlandés Miklos Gaál (Espoo, 1974)



que se puede resumir así: una fotografía urbana que se traviste de fotografía de maquetas, un espejismo.

Miklos Gaál se afilia formalmente —no sabemos si consciente o inconscientemente— al procedimiento de Olivo Barbieri, aunque la factura final de las fotografías de ambos fotógrafos dista mucho de ser idéntica. Es preciso destacar una mayor importancia de la figura humana en Gaál antes que en Barbieri, más interesado en subrayar la magnitud de ciudades como Las Vegas, con ese Hotel Luxor que parece ciertamente un juguete [21], o el Panteón romano que semeja un modelo arquitectónico de sobremesa. Olivo Barbieri tiende a sobreexponer la iluminación de la imagen, acusando su brillo y eliminando así los detalles para ofrecer una visión desdibujada de lo aparentemente diminuto; por el contrario, las fotografías de Gaál son más ricas cromáticamente y tienen más detalles en la composición —considerando que siempre han de quedar el plano principal y el plano posterior de la pirámide visual desenfocados para producir así el efecto deseado—.

No obstante, el finlandés opta por descender en la escala y tomar sus instantáneas desde azoteas o similares para captar momentos cotidianos de trabajo o diversión que podrían estar recreados en un diorama, así los caracteres personales aparecen difuminados y semejan muñecos no mayores de uno o dos centímetros de tamaño. Particularmente espectacular y compleja es la obra *Swimming lesson*, del año 2004, donde el agua de la piscina está transmutada mediante la manipulación óptica, de modo que semeja una pileta en miniatura rellena con *envirotex*, un producto químico utilizado en modelismo y muy apreciado por su cualidad de mimetizar el agua [22]. Parece paradójica la extraordinaria similitud formal de la obra de Miklos Gaál con la de David Levinthal (San Francisco, 1949), quien es conocido por sus trabajos fotográficos con miniaturas y muñecos a los que les insufla una vitalidad de la que carecen. Aunque con un distinto valor expresivo, si se comparan fotos de Gaal con la primera serie que preparó Levinthal, *Hitler Moves East* (1975-77), se hace muy difícil discernir cuál es la realidad de la ficción y cuál la ficción de la realidad [23]. En efecto, Levinthal reconstruye minuciosamente un tiempo y un espacio y lo fotografía con el grado de iconicidad derivado de la imagen documental (una evidente reminiscencia de Robert Capa en el desembarco de Normandía) para producir un simulacro, un falso documento o, si se prefiere, un *original alternativo*; por el contrario, Gaál comprime, literalmente, una imagen real imitando los efectos derivados de plasmar una imagen a tan corta distancia con elementos tan próximos entre sí, para re-producir la sensación reflexiva de abarcar tanto espacio de un sólo vistazo.

Otra revisión de la imagen de la ciudad proviene de la fotógrafa Catherine Opie (Sandusky, Ohio, 1961). Criada en un estado con fuertes tendencias racistas y homófobas y posteriormente afincada en Los Ángeles, Opie se dio a conocer mayoritariamente a finales de la década de los ochenta con un discurso fotográfico apto para ser propuesto como ilustración precisa de la problemática de las teorías *queer*, que comenzaban a proliferar por aquellos

misimos años, donde se criticaban los principios normativos y dominadores de la sociedad heterosexual. Opie, pues, presentaba una actividad temática que profundizaba en las complejas relaciones que permiten la identificación del género sexual y trastocaba el tenue hilo conductor del dimorfismo sexual, así, delante de su objetivo han posado las figuras canónicas homosexuales —es decir, la construcción icónica o, mejor dicho, la imagen producida y proyectada hacia la sociedad— tanto femeninas como masculinas. De este modo y, en la misma órbita que otros artistas como Del LaGrace Volcano<sup>28</sup> o Cabello/Carceller, ofrecía una innumerable taxonomía de procederes/identidades sexuales: hermafroditas, transexuales FTM o MTF (*female to male* y viceversa), *dykes* u otros roles de representación de índole sadomasoquista.

Pero aunque Opie se abrió paso en el mundo de la fotografía con esta temática, tampoco ha sido invulnerable a la atracción y fascinación que ejerce la ciudad sobre sus habitantes. Es posible que ésta haya sido la razón por la que desde 1997 haya alternado sus trabajos, por así decirlo, más *queer*, con otros de temática arquitectónica. Todas esas tomas cristalizaron en la exposición *Catherine Opie: Chicago (American Cities)* del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago<sup>29</sup>, donde la fotógrafa exhibió fotografías en un riguroso blanco y negro; muchas de ellas son nocturnas y, de manera análoga a otros artistas ya estudiados, en las imágenes diurnas no hay vestigio de actividad humana. Un ejemplo de desaparición lo sugiere *Untitled #7 (St. Louis)*, 1999-2000; gracias a Charles Jencks, Saint Louis se convirtió en el epitafio urbano de la arquitectura moderna y símbolo de la decadencia, una especie de “principio del fin” de la civilización humana [24]. Catherine Opie observa la ciudad con menos detenimiento clasificatorio que en sus obras sobre individuos concretos, se detiene en el borde o, mejor dicho, en espacios intersticiales, aquellos lugares que se encuentran en el límite de ser urbanos y no ser nada. Según la misma Opie, su obra son “retratos de la ciudad en la forma más simplificada. Aunque son arquitectónicas, cada toma es distinta en el mismo sentido que los retratos son distintivos”<sup>30</sup>.

No obstante, sus fotografías proponen la posibilidad, indirecta, de que la arquitectura esté instalada en su propio conflicto transgenérico, pues parece cierto que tras la homologación constructiva del International Style, todos los edificios parecían bancos y todas sus fachadas, a su vez, quedaban disueltas en el reflejo del sempiterno muro de cristal característico de los años ochenta. Actualmente, el travestismo arquitectónico se ha convertido en una realidad palpable,

---

<sup>28</sup> Véase nuestro análisis iconográfico sobre la fotografía de Del LaGrace Volcano, “Drag Kings. Trayectos y flujos de deseo”, en ESPIGADO, Gloria (coord.), *Mujer y deseo : representaciones y prácticas de vida*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz 2004, pp. 645-852.

<sup>29</sup> *Catherine Opie: Chicago (American Cities)*, Museum of Contemporary Art of Chicago, 20 mayo – 15 octubre 2006, Chicago 2006.

<sup>30</sup> “American Cities”, entrevista con Nicole Pasulka, *The Morning News*, 16 de octubre de 2006. [http://www.themorningnews.org/archives/galleries/american\\_cities/09ac.php](http://www.themorningnews.org/archives/galleries/american_cities/09ac.php). “My photographs are portraits of the city in the most simplified form. Even though [the subjects of *American Cities*] are architectural, each picture is distinct in the same way that portraits are distinct”. Traducción nuestra.

más aún cuando los artistas han tomado su apariencia para construir —en el sentido literal y figurado— nuevas formas de relación urbana, dado que se ha desterrado gran parte de la obligación de determinar visualmente la configuración de una tipología arquitectónica [25].

Los largos tiempos de exposición en la fotografía del estadounidense Todd Hido (Kent, Ohio, 1968) revelan una insistente —e inquietante— apariencia cinematográfica. Hido, al igual que Catherine Opie, salió del anodino estado de Ohio y estudió en Massachusetts, donde se graduó en la Tufts University. Todd Hido posee una técnica impecable que maneja cuidadosamente en las composiciones nocturnas que constituyen el grueso de su obra. De manera simétrica a Opie, Hido ha ido deslizándose hacia el género del retrato femenino, casi siempre prostitutas, pero sin perder el trasfondo narrativo característico de sus producciones. Sin embargo, lo que interesa para este estudio es la presencia de la arquitectura como un personaje más de la vida nocturna de los suburbios norteamericanos. En su fotografía se detecta una mezcla de influencias que van de Edward Hopper a Alfred Hitchcock y de éste a David Lynch, y que desembocan en un entramado personal de presentar lo turbador a través de un matiz nítido, cristalino<sup>31</sup>. Así, la serie *House Hunting* (Buscando casa, 1998) está conformada por un conjunto de veinticinco fotografías cuyas características comunes son el hecho de haber sido tomadas por la noche, que su objeto son casas de madera baratas y con una o dos ventanas iluminadas, endebles viviendas que representan la quintaesencia de la *white trash* de barrios periféricos como Queens o Brooklyn; y Hido retrata lo que queda del día en los *suburbs* estadounidenses [26]. Lo más inquietante está en el motivo que surge al interrogarse por qué buscar una casa que ya está habitada. ¿Le interesa más al observador, en el mismo punto de vista que el hipotético espectador, lo que contiene la casa, sus ocupantes, que el propio edificio?, ¿o acaso atisbar tras las ventanas? Y, ¿por qué convertir una actividad preferentemente diurna —encontrar casa— en algo nocturno y, a todas luces, extraño? ¿No habría en esa búsqueda de vínculos emocionales lo que se podría denominar como *estética del desarraigo*? [27].

Seb Janiak (París, 1966) es un fotógrafo y realizador de videoclips —un caso similar al del fotógrafo de moda David LaChapelle— que ha ido alternando durante su trayectoria profesional la actividad publicitaria con incursiones en el mundo del arte contemporáneo; la primera de ellas, en colaboración con el prestigioso diseñador Philip Starck, *Freeze Frame*, en 1987, o la *Rétrospective de 2044 à nos jours* (París, Londres, Múnich, Nueva York, Hong Kong y Los Ángeles, 1991) expuesta en el Musée des Automates de París, *Archeology of Elegance. 1980 – 2000* (Hamburgo, 2002), o más recientemente, la feria alemana franquiciada en Miami, Art Basel Miami 2007 y el VIII Festival de Arte Contemporáneo de Barcelona, BAC! 07 Babylon en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

---

<sup>31</sup> Como dato anecdótico, en el nombre del artista se pueden encontrar algunas de las connotaciones asociadas a su obra: Todd, *tod* ‘a solas’, *odd* ‘raro’; Hido, *hide* ‘esconder, ocultar’.

Toda su obra está impregnada de una pátina que embellece de modo espectacular el asunto, casi siempre relacionado con una idea de futuro apocalíptico. En los trabajos efectuados a finales de los años ochenta agrupados en la ya mencionada *Rétrospective de 2044 à nos jours*, Janiak transfiere la manifiesta agitación de esa década a la transformación abrumadora de la ciudad de París en el hipotético año 2044. En aquella época, la tecnología informática aplicada a las tareas de diseño y la imagen infográfica eran procedimientos extremadamente costosos cuyos resultados todavía se perfilaban de modo torpe; antes de la aparición de la herramienta de Adobe *Photoshop*, Janiak ya realizaba unos complejos fotomontajes basados en la técnica cinematográfica del *matte painting* que consiste en pintar partes ficticias de un escenario en trampantojo sobre una lámina de vidrio, para posteriormente interponerla entre el objetivo de la cámara y el lugar donde se desarrolla la acción. Este efecto fue muy usado por los técnicos cinematográficos hasta bien entrados los años noventa, en que fueron desplazados por los escenarios de imagen de síntesis.

En los estertores de los ochenta, Seb Janiak debía ser un joven artista probablemente seducido por las hipnóticas imágenes que Ridley Scott había creado para el film *Blade Runner*; sin embargo, el realizador ya se había imbuido previamente de los diseños de Moebius, Bilal, Druillet, Caza, Corben, Juan Giménez y otros “humanoïdes associés” de la revista francesa *Métal Hurlant* que, desde 1974, ofrecía a una legión de ávidos lectores la prognosis de ciudades imposibles y la imagen de megaestructuras abrumadoras impuestas a barrios humildes, fenómenos que ya están ocurriendo en la actualidad. En efecto, los fotomontajes del francés, como los de Giacomo Costa, un florentino nacido en 1970, son dignos herederos de la percepción urbana de Enki Bilal, quien gusta de disponer óxido y herrumbre por doquier, haciendo que grandes rascacielos semejen tener cientos de años [28]. Para concebir el hipotético París de 2044, Janiak recurre a la hibridación de estilos y lugares, mezclando edificios, góticos, decimonónicos y modernos en un mismo encuadre, Egipto, París y Nueva York; también destruye fragmentariamente para que queden vestigios reconocibles de la torre Eiffel o Nôtre Dame o las sumerge bajo las aguas, así como la ciudad de Los Ángeles [29].

La unificación icónica conseguida mediante la pintura *matte* alcanza un grado de verismo considerable al no hallar, en muchos casos, puntos de sutura que rompan la continuidad de la imagen, antes al contrario, la catedral de Notre-Dame metamorfoseada en un túnel circulatorio para automóviles no dista mucho de la fotografía del Michigan Theater del ya mencionado Stan Douglas [30]. Si no se supiera que una de las dos es un fotomontaje, ¿dónde acabaría la realidad y comenzaría la ficción en ambas? A pesar de que Janiak ha proseguido el camino de la manipulación digital a través de efectos tomados de la fantasía y la ciencia ficción, parece cierto que no ha logrado mantener la cota de originalidad conseguida con su París de 2044.

Al otro lado del Atlántico, el artista cubano Carlos Garaicoa Manso (La Habana, 1967) también ha asumido un papel relevante en cuanto a la manipulación de la arquitectura. Su obra se fundamenta casi exclusivamente en proyectos arquitectónicos en el marco de La Habana, para ello se apropia de todas las estrategias derivadas de la expresión gráfica arquitectónica, planos, maquetas, fotomontajes y gráficos de CAD, como es el caso de *Edificio público como ágora griega*, 2002 [31]. Tal y como se aprecia, el trabajo de Garaicoa tiende a restituir lo que ya no está —ya sea un fragmento constructivo o una sección del espacio público— mediante el uso de líneas virtuales, generalmente de hilo, que reconstruyen parte del patrimonio desaparecido [32]. En otras ocasiones, no hay tal proceso restaurador, sino que Garaicoa se reinventa la realidad. El caso de *RCA Victor* (2006) es una muestra de ello: un anquilosado cartel de RCA Victor (una compañía subsidiaria de aparatos de audio dependiente de la Radio Corporation of America) semeja un vestigio milenario del paso de la cultura estadounidense (“el enemigo”) por la isla, así, la mano de Garaicoa transforma una marca comercial en la siguiente proclama críptica, “pueRCA VICTORIA que nos honra / INDECIBLE Vida / que honramos”. ¿Acaso se refiere a la victoria en Bahía de Cochinos en 1961? [33].

El napolitano Francesco Jodice (1967) también está obsesionado con la figuración de la ciudad, no en vano, su formación originaria es la de arquitecto (titulado en 1996); en 2000 funda un colectivo de artistas y arquitectos que se organizan a través de la red; en 2004 alterna sus actividades con la creación de otro grupo denominado Zapruder —probablemente en referencia a Abraham Zapruder, la única persona que filmó el momento exacto de la muerte de John F. Kennedy—, un “colectivo pluridisciplinar situado en Milán que desarrolla investigaciones que van del arte a las relaciones internacionales y tecnologías de la información”<sup>32</sup>. Desde 2004 es profesor de teoría y práctica de la imagen tecnológica en la Facultad de Diseño y Arte de la Universidad de Bolzano y profesor de fotografía en la NABA, Nueva Academia de Bellas Artes de Milán. Entre sus trabajos más interesantes se pueden destacar el *work-in-progress* documental, un catálogo exhaustivo, *What we want* [34], comenzado a finales de los años noventa y el vídeo *Hikikomori* (2004) que se centra en personas que se autoconfinan en su habitación y organizan todo su universo y el conocimiento percibido en torno a ese espacio mínimo.

Pese a trabajar independientemente el uno del otro los hermanos Sergio y Raúl Belinchón (Valencia, 1971 y 1975) comparten el mismo foco temático con respecto a la representación de la arquitectura y el espacio urbano. No obstante, es más “arquitectónico” el conjunto de la obra de Sergio Belinchón que la de su hermano Raúl; este último desarrolla un diálogo más relajado con la ciudad, los habitantes tienen tanto o más protagonismo que lo urbano, algo que no ocurre en la obra de su hermano mayor.

---

<sup>32</sup> <http://www.francescojodice.com/>.

La obra fotográfica del bilbaíno Aitor Ortiz (1971) se basa casi exclusivamente en la representación de fragmentos arquitectónicos, retratados de tal modo que identificar a qué edificio pertenece se convierte en una tarea casi imposible. También altera la percepción, el punto de vista del observador ideal, es decir, la imagen de un pasillo puede convertirse en la del hueco de una escalera y viceversa, techos como suelos, paredes como techos. El empleo obstinado de la película en blanco y negro riguroso, con una gama de gris muy matizada redundando en una visión expresionista o, incluso se podría decir, de *film noir*.

Ciertamente, el efecto es de soledad y abandono, pero no tanto de sordidez ni mucho menos —creemos—, de degradación. Como argumenta Rafael Doctor, “artistas como Aitor Ortiz fotografían o graban en video edificios industriales (aparcamientos, silos, hospitales, fábricas) abandonados o en construcción, fragmentos en los que existe una atmósfera degradada, una sombra absorbente y siniestra, percibida en el umbral con lo onírico”<sup>33</sup>. Ortiz, en tanto que ilustrador de una corriente de “arquitectura excéntrica” (que se pudo observar en 2003 en San Sebastián), sí se sitúa al margen de la visión mayestática e incluso oficial de la arquitectura, pero no creemos que exprese ésta como un paradigma del deterioro o la humillación —otros artistas plasman con claridad ese enunciado—, antes al contrario, aparece estilizada e irreconocible [35 y 36].

### **Trazos urbanos**

Edward Ruscha se comporta como si fuese una especie de Lou Reed visual que glosara las amargas andanzas del imperio norteamericano. El conjunto de su obra está repleta de cuadros que presentan los escenarios de la inocencia perdida por una gran parte de la ciudadanía estadounidense. Como se ha comprobado a lo largo de todo el estudio, el medio filmico influye cada vez más en la percepción de los artistas, lo que en el caso particular de Ruscha equivale a afirmar sin lugar a dudas que es uno de los que mayor empeño pone en esa visión cinematográfica. Aunque nació en Omaha (Nebraska) en 1937, con diecinueve años cambió la aburrida ciudad del medio oeste de Oklahoma por la soleada California, en concreto Los Ángeles, motivado por sus estudios en el Chouinard Art Institute, conocido hoy como el California Institute of the Arts, hasta 1960. En 1963 tuvo la oportunidad de exponer por primera vez en solitario en la Ferus Gallery de Los Ángeles y rápidamente se le vinculó a la esfera del pop debido al empleo de objetos cotidianos, la manipulación de personajes de cómic o de marcas publicitarias, ejemplos de ello serían *Three standard envelopes* (1959) o *Felix* (1960).

---

<sup>33</sup> SOLANS, Piedad, “Arquitecturas excéntricas. Universos de significación”, en [cat.] *Arkitektura eszentriook. Arquitecturas excéntricas*, 4 feb 2003 – 19 abril 2003, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2003, p. 11.



Pero pronto comenzó a pintar en lienzos de gran formato palabras o textos cortos sobre un fondo monocromo que ocupaban la totalidad de la tela: *Spam* o *Heavy Industry*, ambas de 1962, o la onomatopeya *Oof* (1963), todas son buena muestra de ello. Algunas de estas palabras evocaban un aire nocturno, como si fueran carteles luminosos, otras, un aspecto remoto de tridimensionalidad como *Noise*, *Pencil*, *Broken Pencil*, *Cheap Western*, 1963, donde la palabra “noise” (‘ruido’) semeja estar construida en un bloque que se ha dibujado en perspectiva [37].

Sin embargo, lo que verdaderamente interesa a nuestro estudio llega ese mismo año, el retrato de una gasolinera *Standard Station*, *Amarillo, Texas* con unas características icónicas que Ruscha repetirá continua y obsesivamente en la representación de muchos edificios: un punto de vista muy bajo, dos puntos de fuga a izquierda y derecha del cuadro, una diagonal que suele dividir el lienzo en dos (generalmente en el asunto de las gasolineras) y el empleo de colores planos contrastando entre sí, muy próximo a las imágenes publicitarias. La imagen simbólica de la gasolinera aglutina varios significados, uno de ellos es, obviamente, el viaje, pero también está implícita en ella las ideas del progreso y el consumo [38]. En los siguientes años, Ruscha alterna la producción de cuadros *logográficos* con estos de índole urbana, pero en casi todos hay un aire nocturno y solitario que evoca la cara menos conocida de una ciudad tan populosa como Los Ángeles.

Por esa misma época realiza su primer libro de fotografías, *Twentysix Gasoline Stations*, del año 1962, donde se reitera y aprecia con más nitidez una voluntad filmica<sup>34</sup> en su discurso que ya no le abandonará [39], pues se produce una retroalimentación entre lo que pinta y la manera de fotografiar, como en los lienzos que semejan ser un fotograma ajado, como éste de 1991, *The Land Beyond* [40]. A este libro lo siguieron, por citar otros ejemplos arquitectónicos, *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots* (1967) y *Real Estate Opportunities* (1970).

Ed Ruscha obtiene de todo ello una visión y sellos muy personales, tanto, que sus lienzos y composiciones son fáciles de distinguir, sobre todo, por el ya citado modo de encuadrar el plano, que recuerda poderosamente a los contrapicados de Orson Welles en *Citizen Kane* (1941). Por otra parte, hay que señalar que aunque la construcción sea central, contrariamente, no significa que esté ensalzada o enmarcada, sus cuadros destilan algo de marginal. Es el caso de *Bronson Tropics* (1965) [41] o *Blue Collar Trade School* (1992), que separadas por casi treinta años comparten los mismos caracteres monotonaes de hastío y de despoblamiento, como si nunca hubieran sido usados; por otra parte, manifiesta cierta acidez al coronar ese edificio con el nombre de “escuela de comercio para obreros” quizá por el excesivo

---

<sup>34</sup> La relación con el cine llega a cristalizar en un film del documentalista Gary Conklin titulado *LA suggested by the art of Ed Ruscha*, rodado en 1981 y cuyos planos calcan el modo compositivo de Ruscha.

entusiasmo que arrastraban todavía los *yuppies* de finales de los años ochenta, de ahí toda la serie de lienzos con el título *blue collar*, en contraposición con los *white collar* (oficinistas).

En los últimos años, el mismo pintor ha detectado los cambios socioeconómicos tan abrumadores y ha revisado algunas de sus obras, como las mostradas en el pabellón estadounidense en la exposición *Course of empire*, en la 51ª edición de la Bienal de Venecia<sup>35</sup>. En *Series twins his Blue Collar paintings*, 1992, se observa el contraste de la modernidad en blanco y negro con el escenario en color pero protegido por una red metálica, símbolo del derroche de seguridad [42]. Ruscha, de igual modo que otros artistas de generaciones posteriores como Todd Hido, se convierte en un juglar de los *suburbia*. Entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, la misma América que alcanzaba la madurez en la confianza del liberalismo económico estaba sentando las bases de lo inhóspito en la soledad de los barrios periféricos, ya intuida, otra vez, en los años cuarenta por Hopper y sus *Nighthawks*.

Con una condición distinta desarrolla su propuesta Georges Rousse (París, 1947) quien enlaza en su discurso una mezcla heterogénea de pintura y escultura, emplazada en espacios — preferentemente abandonados— y unificada mediante la fotografía en *trompe l'oeil*. Su trabajo es, en definitiva, una revisión del trampantojo. Rousse utiliza en sus obras la mirada privilegiada del punto de vista único que dota de comprensión el conjunto representado. Las fotografías son un auténtico alarde en cuanto a la combinación de los elementos pictóricos y escultóricos antes citados. Si bien es cierto que la experiencia directa con la obra no es, ni mucho menos, la misma que se produce al contemplar las imágenes finales, porque siempre existe la sospecha de que bajo aquella perfección es posible que haya alguna traza de retoque infográfico [43 y 44].

Obviando este último argumento, la obra de Rousse se encuentra dominada, prácticamente en su totalidad, por la representación de esquemas geométricos con una predilección por los motivos circulares. Es muy posible que dicha preferencia esté localizada en la intrínseca dificultad habida en el trazado anamórfico de las líneas curvas, que se han de traducir, según la localización del punto de vista, a elipses, parábolas e hipérbolas.

Una de las particularidades del artista francés es la construcción de una ilusión óptica de doble trayecto: por una parte, delinea el complejo entramado anamórfico para producir una imagen que sólo se puede captar desde un lugar privilegiado; por otra, intenta que el diseño, a su vez, tenga un carácter tridimensional. Así, ocurre un poco como con las esferas expansivas que realizaba Matta-Clark en *Conical Intersect* (1975): son dimensiones virtuales que, en el caso de Rousse, se enfatizan con el añadido de formas construidas para tal efecto, como en este caso, la inclusión de una suerte de pilares curvados, como si la visión del observador estuviera mediada por una lente de ojo de pez coloreada. Otra interpretación derivaría de la teoría de la relatividad y de las especiales condiciones ópticas que se derivan de ella: sabiendo que dos líneas paralelas

---

<sup>35</sup> *Course of empire*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005.

no pueden cruzarse nunca, ¿por qué al realizar el trazado de la perspectiva monofocal, sí lo hacen? Algo parecido ocurriría con el fenómeno físico de la curvatura del tejido espaciotemporal producida por un cuerpo lo suficientemente denso, lo que produce una distorsión óptica visible para el observador.

La intención se puede resumir en recortar una sección virtual del lugar, como si se pudiera abrir una dimensión en el continuo espacial; o bien, inscribir, también de manera ficticia, una serie de figuras geométricas frente al espectador. Lo importante es mostrar una enérgica y sorprendente diferencia en cuanto a la localización, pues suelen ser lugares semipúblicos como naves y edificios abandonados, aparcamientos o similares en los que se produce el efecto inesperado de un complejo mural o graffiti.

Un trabajo muy parecido al de George Rousse, tanto que podrían llegar a confundirse algunos de ellos, es el realizado por la suiza Felice Varini (Locarno, 1952). La primera exposición de Varini está documentada en el año 1981, mientras que la de Rousse se realiza en el Gabinete de Estampas de la Bibliothèque Nationale de París en 1982. No obstante, e independientemente de la calidad de las obras, hay una diferencia nítida de procedimiento, mientras que Rousse organiza una compleja puesta en escena en la que se ayuda de múltiples aditamentos, Varini utiliza unos rudimentos muy sencillos que se reducen en muchos casos a la cinta aislante y láminas de vinilo recortadas [45].

Mucho más conocido por sus retratos reduccionistas o por las imágenes de modelos de largas piernas y cabezas redondas ausentes de rostros, Julien Opie (Londres, 1958) también ha recorrido de cerca el perímetro de las visiones arquitectónicas. En cierto modo, el planteamiento icónico de Opie hacia la construcción es similar al que utiliza con respecto de los seres humanos: tintas planas, líneas sencillas, simplicidad formal, colores intensos, en definitiva, una reducción eidética del significado o un alejamiento en varios niveles icónicos desde la *objetividad* de la percepción inmediata hasta la representación mediatizada.

Si hubiera que definir la obsesión por la ciudad, ésta tomaría cuerpo en los dibujos de Gilles Tréhin. Aunque Tréhin no es un artista en el sentido convencional del término, vale la pena observar con cierto detenimiento sus diseños. Nacido en París en 1972, reside en Cagnes-sur-Mer, una población turística cerca de Niza; no tiene ninguna formación académica y padece el síndrome de Asperger, un desorden asociado al autismo que, como éste, impide a los sujetos el reconocimiento empático (aunque en este síndrome, puede ser variable) y les impulsa a realizar el examen absoluto de cualquier objeto que les pueda obsesionar. Tréhin es políglota y vivió un período de su infancia en Nueva York con sus padres. Dicha estancia le produjo tal impacto que pronto comenzó a construir rascacielos con las piezas de juguete *Lego* y, con doce años, en 1984, llegaron los primeros bocetos y dibujos de la ciudad imaginaria de *Urville*.

Así pues, Tréhin lleva más de veinte años diseñando y componiendo minuciosamente vistas parciales, aéreas, descripciones de áreas residenciales, de servicios, etcétera, de un

espacio que sólo existe en su mente. En este punto, la obra del francés hay que enmarcarla en el denominado “arte de los locos”, *art brut*, *outsider art* o *raw art*, cuyos caracteres comunes suelen ser la compleja articulación de elementos dispuestos en *horror vacui*, la terca obstinación por un tema o asunto, el autodidactismo y la ocupación en una *opera magna* que puede llevar a ocupar toda una vida<sup>36</sup>. Y aunque no es el único “artista autista”, pues se pueden citar los casos concretos de quienes plasman ciudades exhaustivamente como George Widener (Cincinnati, 1962) o Stephen Wiltshire (Londres, 1974), es el que ha construido un complejo entramado alrededor de su ciudad ficticia.

Dado que existe poca información relativa a Tréhin que resulte fiable, nos decidimos a contactar con él y el resultado fue, dado su condicionante mental, una enumeración rápida de lo que le interesa y lo que no. En los últimos años, está, por así decirlo, en retroalimentación artística con su compañera sentimental, también afectada por el síndrome de Asperger, quien realiza unos agradables y coloridos mosaicos de formas circulares.

Catherine [Mouet] y yo no pertenecemos al mundo del arte contemporáneo y no tenemos ningún adiestramiento pictórico. Aprendimos algo de pintura [imaginamos que en el sentido de aprender manualidades] cuando éramos pequeños (tenemos ahora 36 y 37 años), pero no se adecuaba a nosotros. Tenemos dificultades para seguir el discurso artístico que se nos hace bastante aburrido. Tampoco puedo nombrar ningún comic europeo o japonés entre mis influencias al desarrollar mi estilo de dibujo. El primer influjo proviene de todos los viajes que hice en mi infancia y, hoy, de Catherine, cuya pasión me ha inspirado muchos edificios. Y Urville también ha inspirado a Catherine en sus pinturas. Sería largo de contar esta influencia mutua, pero tenemos el proyecto de escribir un libro sobre ello. Otros intereses que tenemos están en la historia, geografía, matemáticas, biología, política, idiomas...<sup>37</sup>.

Según él mismo, y en un castellano imposible de leer en su página web, *Urville* hace referencia a la Isla de Urville, en la Antártida, donde está emplazada una estación científica francesa. Pero, dado que Tréhin tiene conocimiento de varios idiomas, ¿no se podría asociar *Urville* con *Ur-ville*? El prefijo *Ur-* en alemán se traduce en francés como *premier* u *originel* —

---

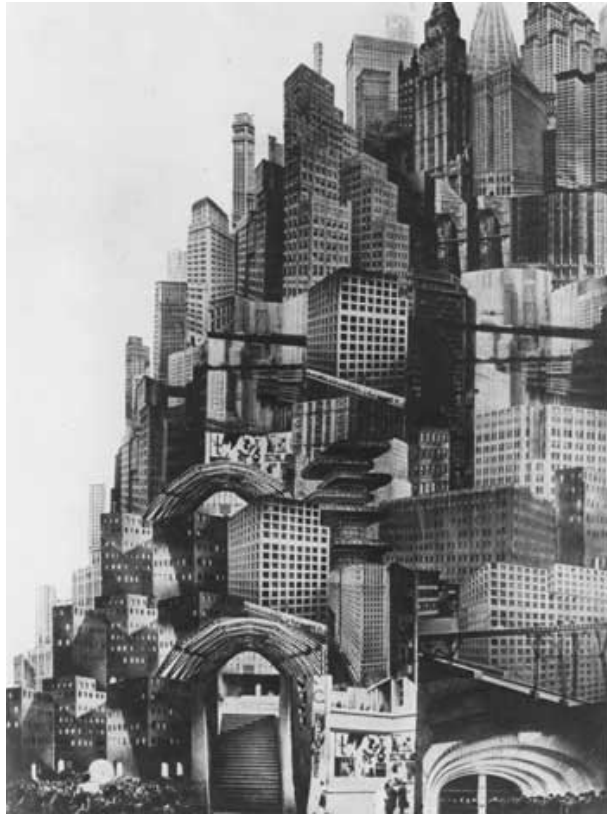
<sup>36</sup> RHODES, Colin, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Destino, Barcelona 2002. Asimismo se pueden visionar los documentales, *Art Savant: The city inside my head* (BBC - Channel 4, 2005); *Expedition ins Gehirn* (Petra Höfer, 2006).

<sup>37</sup> Correo electrónico del día 9 de mayo de 2008. “Catherine [Mouet] and I don’t belong to the world of contemporary art, and we haven’t got any picture training. We had got some picture trainings when we were younger (we actually are 36 and 37 years old now), but they didn’t last long because they didn’t fit us. We actually have some difficulties to listen to artistic discourses, which are often boring for us. I also don’t count any European nor Japanese comics in my influences for the style of drawing I’ve developed. The first influence was all the travels I’ve made for my childhood, and the only influence I have today is that of Catherine, whose style and passion has inspired me a lot of my buildings. Catherine has also been influenced by Urville in her paintings. But this mutual influence would be too long to explain, and we have the project to write a book about it. The other influences we have are in history, geography, mathematics, biology, politics, languages...”.

similar a la interpretación en castellano de ‘original, primordial’— razón por la que no sería descabellado afirmar, puesto que el síndrome de Asperger lo facilitaría, dada la tendencia a agotar un asunto, que Tréhin hubiera pensado en ese significado y lo haya acoplado al conjunto. En efecto, en tanto que *ciudad ideal*, Urville se establece como una *ciudad primera*, la metrópolis que ha de ser ejemplo para todos los urbanistas por sus condiciones ambientales. Por ello no es de extrañar que Tréhin haya construido una narración ficticia donde describe la historia, sociedad, cultura y economía de Urville insertada dentro del entramado del devenir histórico real [46].

Sin embargo, lo verdaderamente interesante son las “vistas” de Urville. Aunque el propio Tréhin ha afirmado que no tenía ningún interés, en el plano formal es inevitable encontrar ciertas concomitancias con la expresión gráfica del cómic. Las composiciones recuerdan el estilo de los ilustradores franceses Moebius (Jean Giraud, 1938), en cuyos dibujos de línea clara y precisa suele representar ciudades de esbeltas torres o el gusto decimonónico de Benoît Peeters (1956); o, en cuanto a la atención por el detalle, evocan las viñetas de Hergé (1907-1983). La exactitud lineal y el austero blanco y negro resaltan el carácter aséptico de unas imágenes que, en muchos aspectos rememoran el optimista Plan Voisin (1925) de Le Corbusier. El modelo real parece ser París, mucho más elegante y estilizado en los dibujos de Tréhin, similar al de una producción cinematográfica de animación francesa, *Renaissance* (Christian Volkman, 2006) [47].

Aunque el “urbanismo” de Urville dista mucho de ser académico se puede acertar a encontrar algunos ecos vagos de edificios reales en una suerte de eclecticismo *sui generis*: el Arco de la Defensa en el Centre International des Cultures o la Catedral de Pisa en la Place de la Renaissance [48].



[1] Boris Bilinski, trabajo de fotomontaje para *Metrópolis*



[2] R. Rummel, *King's Views of New York*, 191



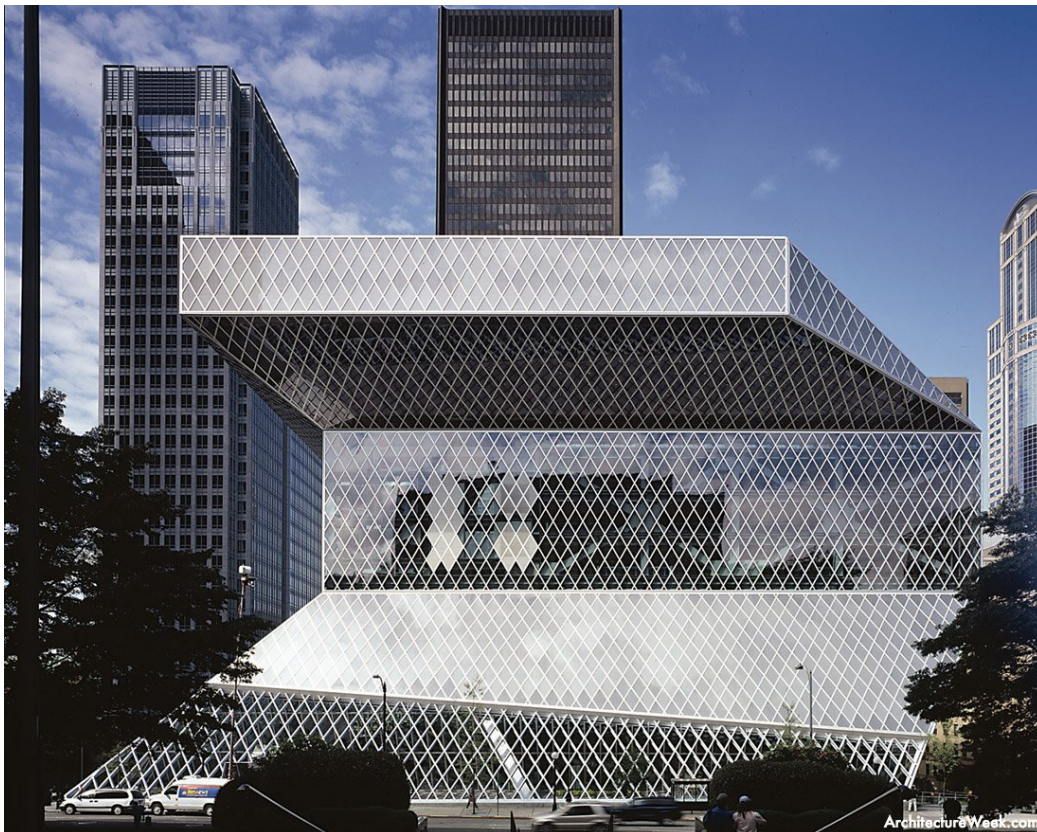


[3] La realidad urbana imita fielmente los modelos de la ficción metropolitana. Arriba, fotograma de *Star Wars III: The Attack of the Clones* que muestra el centro administrativo de la República Galáctica, Coruscant; abajo, la ciudad de Dubái dominada por la pulsión constructiva.



[4] Herzog & De Meuron, *Estadio Nacional de Pekín*, PTW Architects, *Watercube*, ambos terminados en 2008 con motivo de la XXIX Olimpiada





[5] Rem Koolhaas, *CCTV*, 2008-09, *Seattle Public Library*, 2004





La Ciudad de las Cúpulas en el film *Logan's Run*, 1976



Nicholas Grimshaw, *Eden Project*, 2001



The Monolithic Dome Institute, *Emmett School*, Idaho, 1988



R. Buckminster Fuller, Montreal Biosphere, 1967



[6] Radio Muzyka Fakty, Polonia, 2007. Distintos grados de alteración y cubierta del hábitat humano y la tendencia a una separación mayor del espacio natural con respecto del construido.





[7] Dos ejemplos sin título de la serie *Architecture of Density*





[8] Hong Kong: *Corner Houses*



[9] José Manuel Ballester, *Atardecer en Hong Kong*, 2006





[10] José Manuel Ballester, *Pekín*, 2004



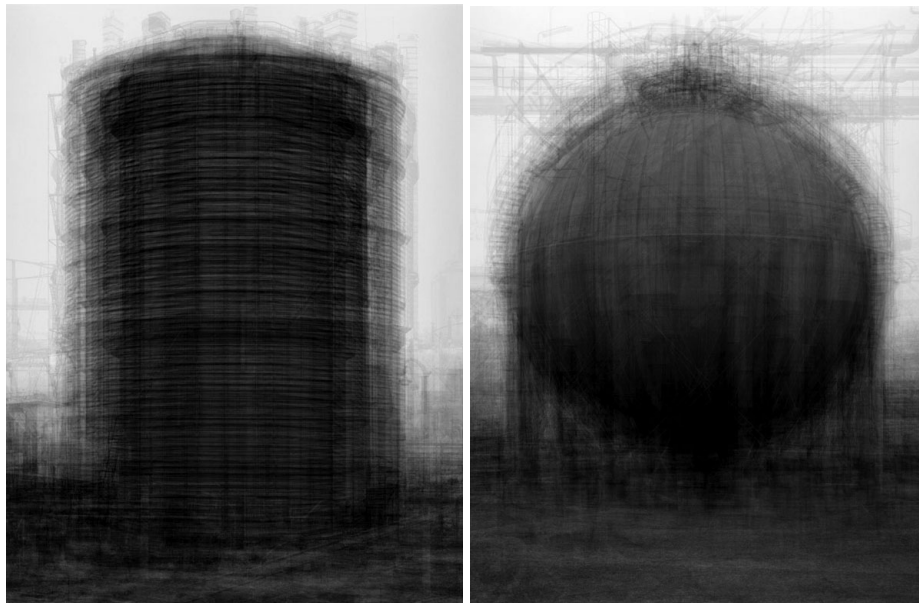
[11] Peter Bialobrzewski, *Hong Kong* de la serie *Neon Tigers*, 2002





[12] Bernd y Hilla Becher, *Half-timbered façades*, 1971-1973





[13] Idris Khan, *every... Bernd and Hilla Becher Prison type Gasholders; every... Bernd and Hilla Becher Spherical type Gasholders*, ambas de 2004



[14] Candida Höfer, *Schloss St. Emmeram Regensburg XXIV*, 2003





[15] Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, 1993



[16] Andreas Gursky, *serie 99 cent*, 1999





[17] Andreas Gursky, *Shanghai*, 2000



[18] Laurenz Berges, *Krampitz II 1992*, 1992



[19] Stan Douglas, *Michigan Theatre-Garage*, 1996-98



[20] Stan Douglas, *Panopticon*, *Isla de Pinos-Isla de la Juventud*, [Cuba, Presidio modelo], 2005





[21] Olivo Barbieri, Las Vegas, 2005; Roma, 2004



[22] Miklos Gaál, *Swimming pool*, 2004. Abajo, una reproducción a escala donde en la que se ha empleado la sustancia plástica *envirotex* con el fin de imitar el medio acuático





[23] David Levinthal, *Hitler moves East*, 1975-77



[24] Catherine Opie, *Untitled #7 (St. Louis)*, 1999—2000, de la serie *American Cities*



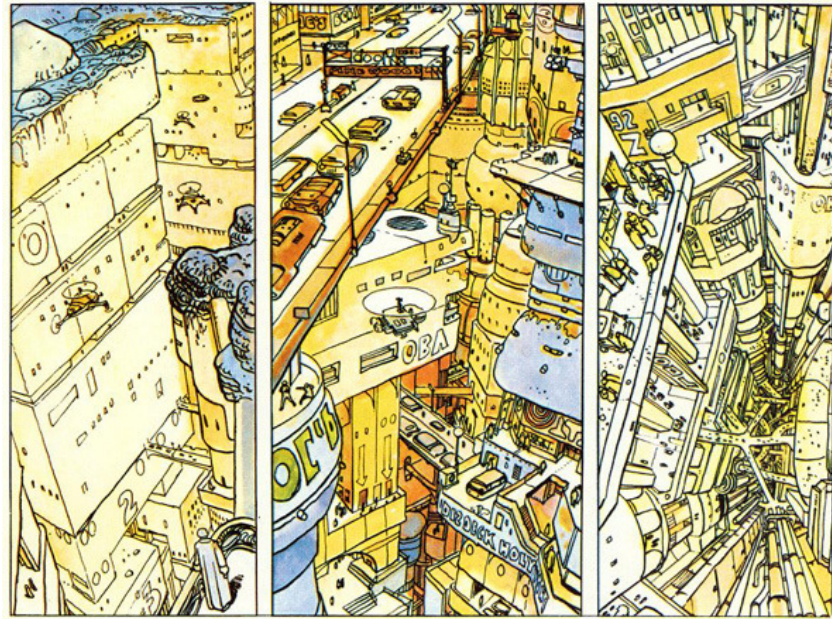
[25] Catherine Opie, *Untitled #8 (Chicago)*, 2004, *American Cities*



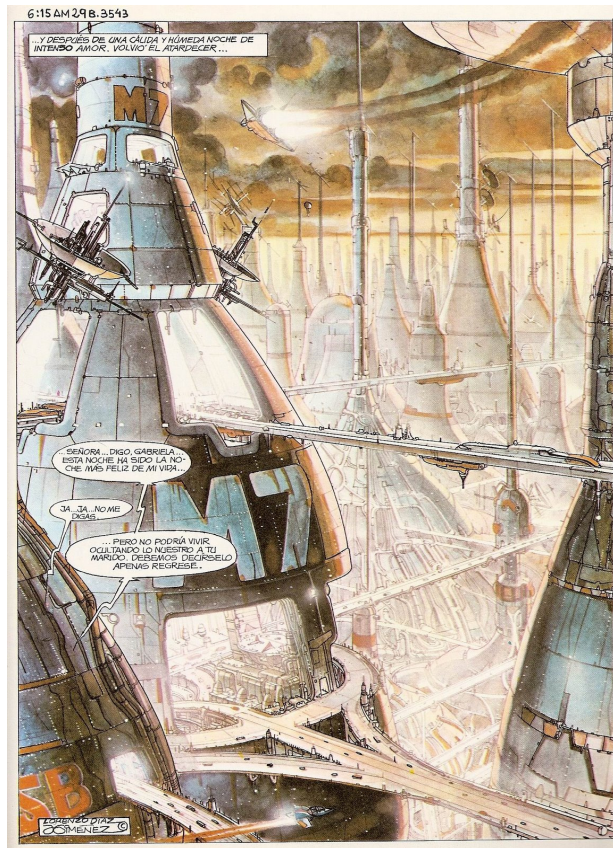
[26] Todd Hido, *Untitled #2077*, 1997, de la serie *House Hunting*



[27] Todd Hido, *Untitled #2122*, 1997

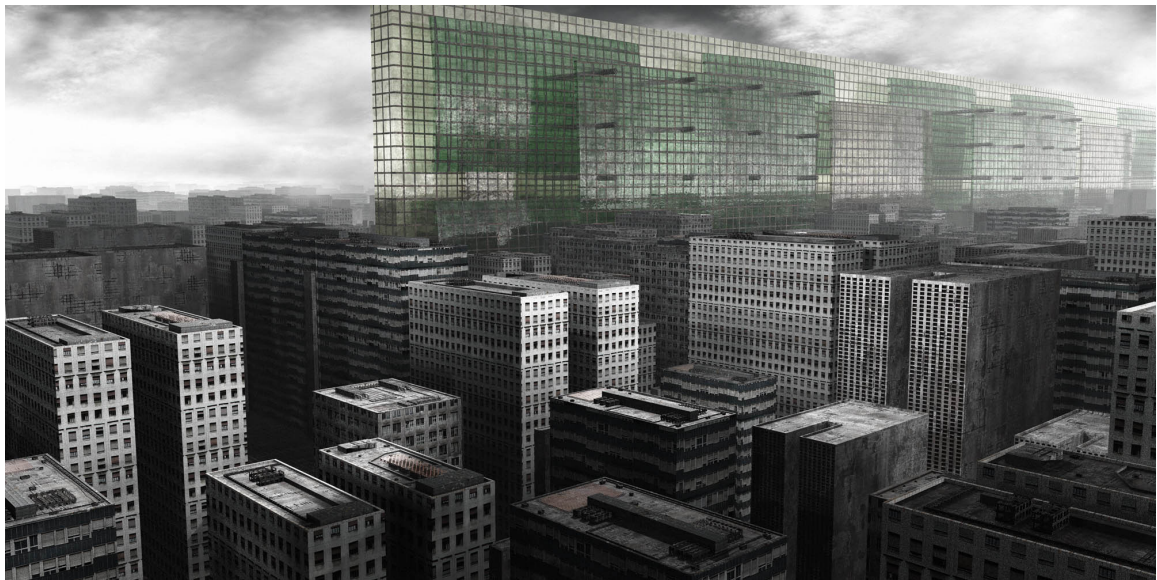


Jean Giraud, "Moebius"



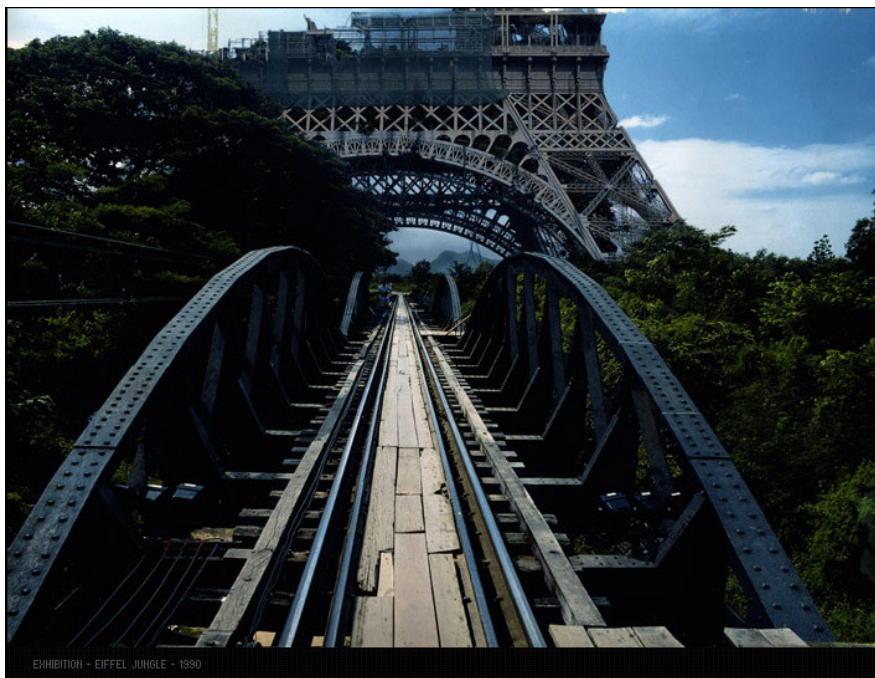
Juan Giménez





[28] El “realismo sucio” en las visiones urbanas de algunos de los Humanoïdes Associés: Jean Giraud, Juan Giménez, Enki Bilal. El joven Giacomo Costa imbuido del proceder apocalíptico y “herrumbroso” de los años ochenta: *Sin título*, 2002





[29] Seb Janiak, *Paris Jungle*, 1989, de la serie *Paris 2044*



[30] Seb Janiak, *Nôtre Dame*, 1990



[31] Carlos Garaicoa, *Edificio público como ágora griega*, 2002



[32] Carlos Garaicoa, *sin título*

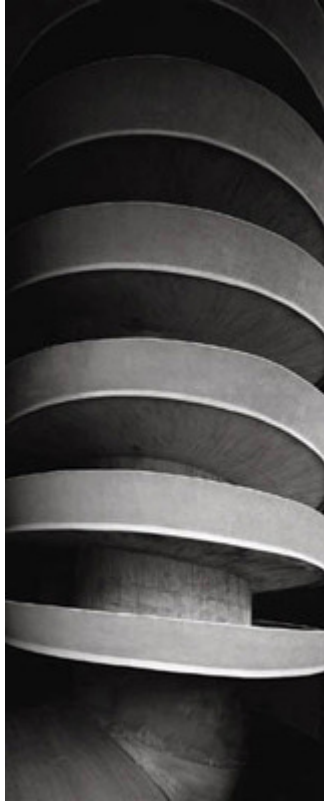




[33] Carlos Garaicoa, *RCA Victor*, 2006



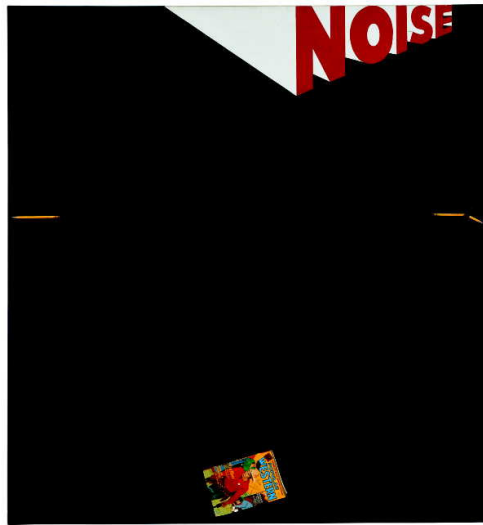
[34] Francesco Jodice, *Bangkok*, 2004, serie *What we want*



[35] *Desestructuras 025*, 1997



[36] *Sin título*, 2006



[37] Ed Ruscha, *Noise, Pencil, Broken Pencil, Cheap Western*, 1963

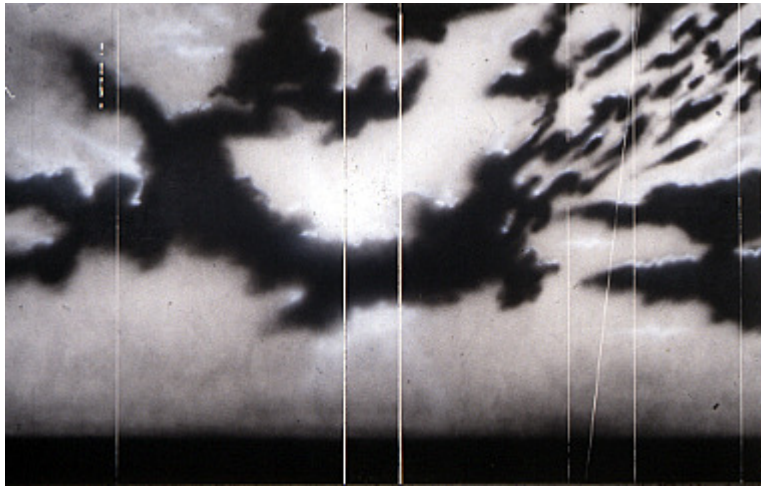


[38] Ed Ruscha, *Standard Station, Amarillo, Texas*, 1963



[39] Ed Ruscha, *26 Gas Station*, 1962





[40] Ed Ruscha, *The Land Beyond*, 1991



[41] Ed Ruscha, *Bronson Tropics*, 1963



[42] Ed Ruscha, *Course of Empire*. Series twins his *Blue Collar*, 1992



[43] Georges Rousse, *Iéna 1*, 2000

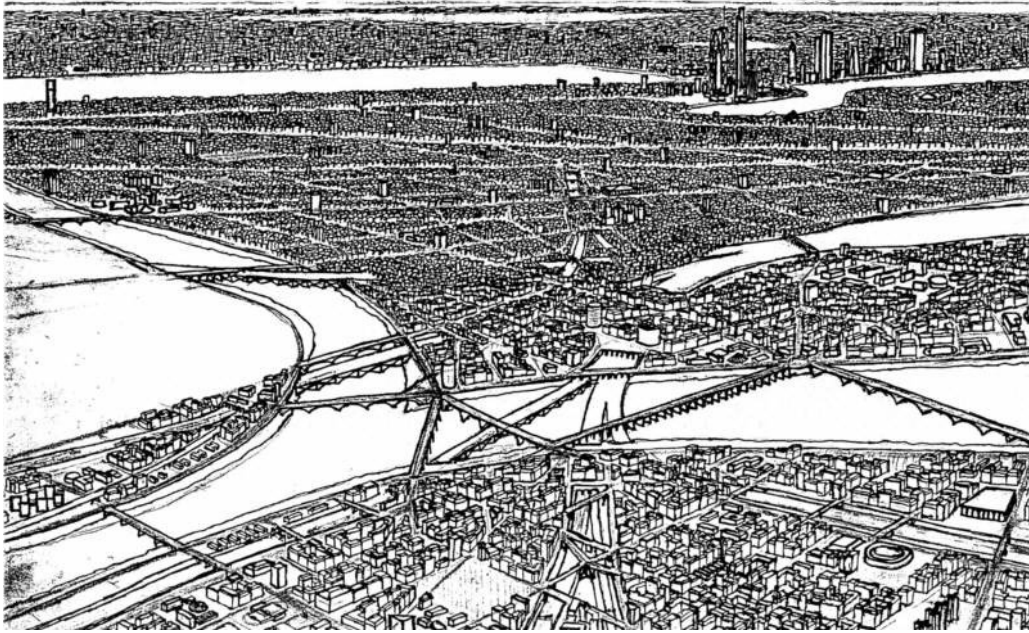


[44] Georges Rousse, *Saint-Cloud*, 2004

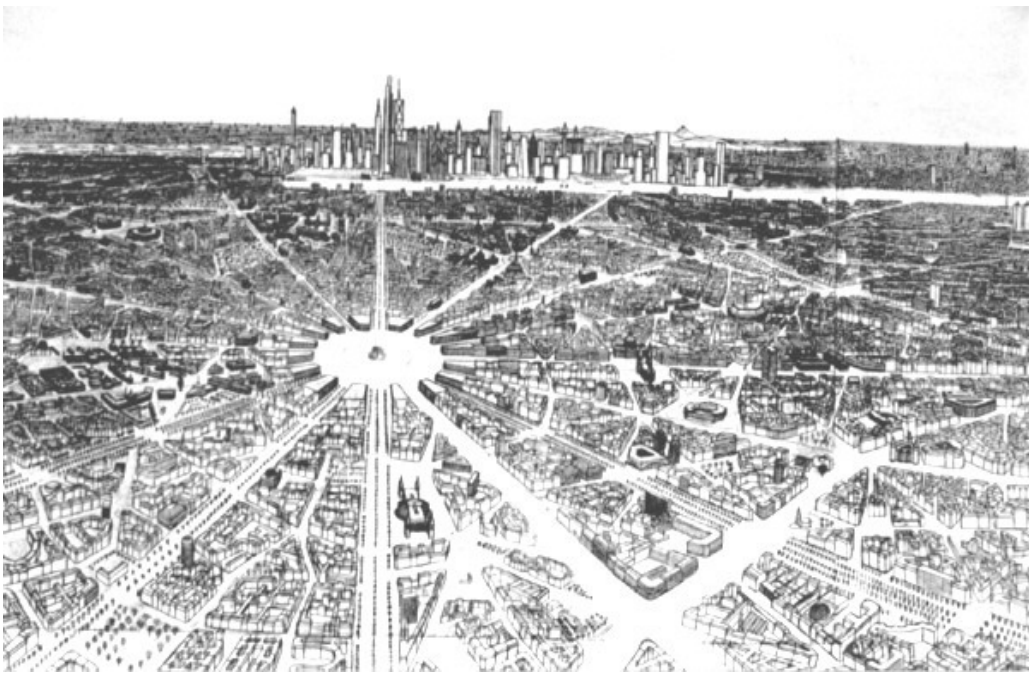


[45] Felice Varini, *Rectangle orange évidé par cinque disques via le passage*, 2002

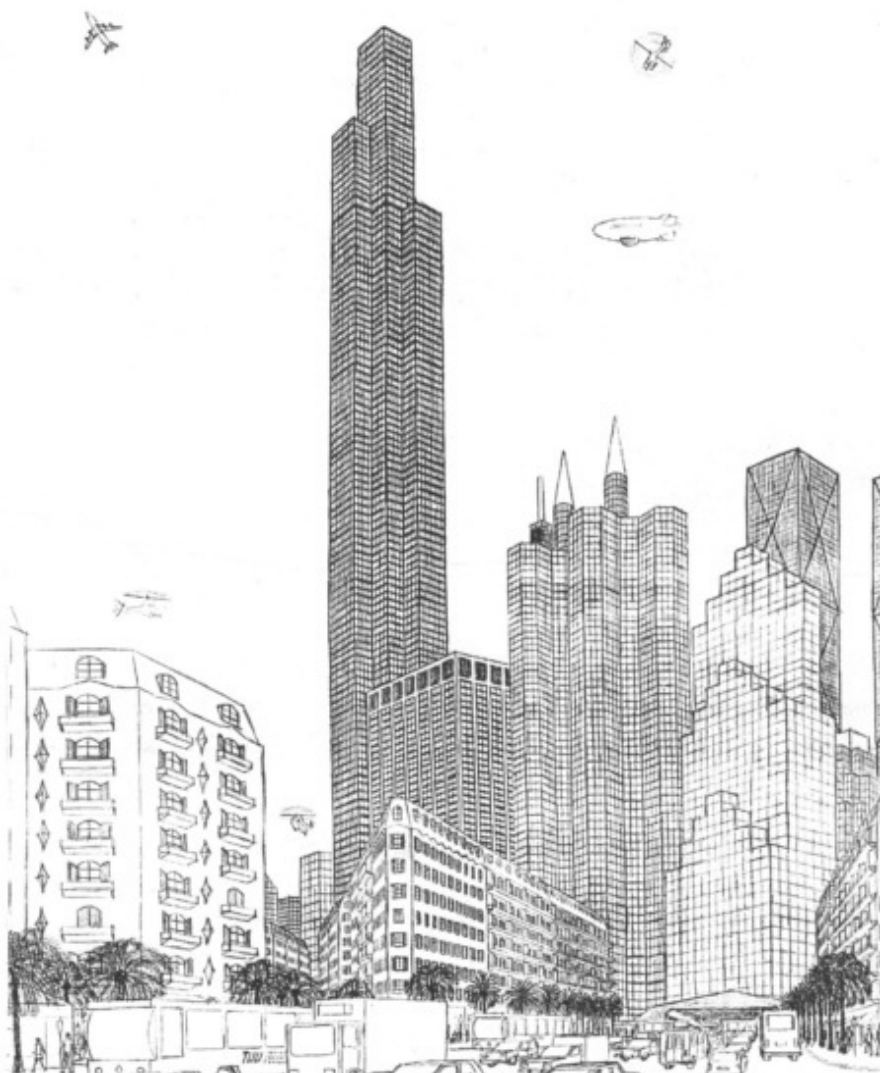




[46] Vista general de Urville



[47] Plaza de la República y Futurville 2000



[48] Vista de l'Avenue des Jonquilles



#### 4. Algunas pesadillas arquitectónicas

##### El devenir-símbolo de la destrucción

Existen tres momentos puntuales de la historia contemporánea que han de analizarse para comprender la importancia del poderoso simbolismo sugerido por la imagen de la destrucción. El primero de ellos es la catástrofe de la localidad vasca de Guernica en 1937, causada por el bombardeo de la aviación alemana, la Legión Cóndor. El ataque se llevó a cabo con la complicidad de los sublevados nacionales y promovió un nuevo tipo de guerra con un experimento que certificaba que la eliminación de un objetivo civil minaba más profundamente la moral del enemigo que uno de índole militar<sup>1</sup>. Como es obvio, el éxito de este hallazgo será adquirido por el resto de los bandos; de ahí que el concepto de *guerra relámpago* (*Blitzkrieg*) repercuta en el bombardeo masivo y sistemático de ciudades como Londres o Dresde.

El segundo marcador icónico del fin de una era es el representado por la inédita y colosal nube de humo y escombros volatilizados en forma de hongo de las primeras bombas atómicas. La mañana del 6 de agosto de 1945 la sombra de una de las llamadas *fortalezas volantes* de la aviación estadounidense, el bombardero B-29 bautizado como *Enola Gay*, lanzó la *Fat Boy*, el primer artefacto nuclear de la historia. Con el poder destructivo de diez mil toneladas del TNT inventado por Alfred Nobel, *Fat Boy* en su caída arrasó todo lo que encontró en un radio de veinte kilómetros. Se eligieron las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, que como Guernica no eran objetivos militares, porque Tokio estaba ya arrasada por el cerco norteamericano y el Pentágono requería información precisa del potencial destructivo de la

---

<sup>1</sup> El otro objetivo civil es el cuerpo femenino utilizado obstinada y repetidamente como foco de la dinamitación moral del enemigo. La historia del arte está plagada de *violaciones masivas* en forma de *raptos de Sabinas*, como lo ocurrido en la realidad en Bosnia o Ruanda. No es de extrañar, por tanto, la contundencia del mensaje de Barbara Kruger al actuar sobre el cuerpo femenino en *Your body is a battleground* (1989).

nueva arma [1]. Los relojes marcaron para siempre las ocho y veinte de la mañana y las sombras de aquellos que recibieron el resplandor de lejos, se imprimieron literalmente en las paredes y suelo adyacentes; cientos de miles de muertos y muchos más enfermos para toda la vida<sup>2</sup>. El castigo definitivo acaba con el conflicto e inaugurará un nuevo y peligroso equilibrio mundial entre potencias.

El caos y la devastación quedaron grabados en la memoria no solo de la población sino de los que más concretamente, como los artistas, utilizan las imágenes como materia prima de su labor. Dos de los títulos más célebres del cineasta italiano Roberto Rossellini *Roma, città aperta* (Roma, ciudad abierta, 1945) y *Germania anno zero* (Alemania año cero, 1948) muestran abiertamente este asunto. En sendos filmes, y dejando aparte la particularidad del aspecto neorrealista de la narración, los verdaderos protagonistas son las ciudades, más aún, su destrucción y el residuo de tal acción, los escombros, puesto que la ruina contemporánea ya no es el producto de un declive paulatino sino que es causada por la acción bélica persistente y demoledora [2]<sup>3</sup>. Aunque el resultado final de la ruina y la arquitectura destruida sea similar, se detecta entre ellas un matiz diferenciador que se instala en la línea de tiempo, más concretamente en la *densificación-aceleración temporal del proceso de decadencia*: el proceso que llevaba de la construcción a la destrucción llevaba décadas o siglos, ahora se puede eliminar en cuestión de minutos o segundos.

El tercer y último hito es indudablemente la destrucción del World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001; en la era de la *hiperrealidad* se hizo prácticamente imposible distinguir si lo que emitía la televisión era real o ficticio, tal y como ya había pronosticado Jean Baudrillard cuando afirmó que la guerra del Golfo no había tenido lugar. Volveremos sobre ello, pero antes repasemos el vínculo del World Trade Center con otro edificio destruido diseñado por el mismo arquitecto, Minoru Yamasaki (1912-1986). El centro financiero comenzó a edificarse en 1972, el mismo año que se derribó el conjunto de viviendas Pruitt-Igoe construidas en Saint Louis (Missouri, 1955-1972)<sup>4</sup>. Las coincidencias del devenir histórico han otorgado un papel protagonista, como umbrales del cambio, a las dos construcciones de Yamasaki [3]. De sobra es conocida la taxativa afirmación del crítico Charles Jencks de que se había producido “la muerte de la arquitectura moderna” con la voladura del edificio de viviendas de Saint Louis; el testimonio abrió uno de los debates más encendidos en los ambientes intelectuales contemporáneos: la problemática del comienzo o no de la llamada *postmodernidad*. Y casualmente, coincide con una etapa en la que los artistas pierden el respeto

---

<sup>2</sup> Una visión desgarradora y poética la constituye la narración del corto de animación *Pica-don* realizado en 1997 por el cineasta japonés Renzo Kinoshita financiada por la productora independiente Studio Lotus.

<sup>3</sup> RAMÍREZ, J.A., “De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)”, en *Actas del XVI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Anroart, Las Palmas de Gran Canaria 2006.

<sup>4</sup> Bautizadas así por los soldados estadounidenses Wendell O. Pruitt y William L. Igoe, caídos en la II Guerra Mundial. Como un homenaje de unión entre clases y razas hacen honor a un soldado negro y otro blanco, respectivamente.

a la arquitectura tal y como lo demuestran los trabajos de Matta-Clark, Haacke o Acconci, artistas ya mencionados. Lo interesante de las trayectorias vitales de sendos edificios no es sólo la cuestión icónica de su punto final sino las consecuencias sociológicas, ideológicas y políticas que conllevan los actos de destrucción. Si la desaparición de los Pruitt-Igoe abrió la puerta al eclecticismo, el nihilismo y el relativismo postmodernos —amén de la ola conservadurista—, la del World Trade Center inaugura una época regresiva marcada por la paranoia y el miedo a un ataque terrorista<sup>5</sup>.

Puesto que manipulamos imágenes en nuestro discurso, hay un puntal sobre el que pivota toda esta reflexión que es la nítida semejanza visual de ambas ejecuciones arquitectónicas; al ponerlas en paralelo y observarlas con detenimiento nos percatamos de una identidad de condiciones formales como son el mismo tipo de derrumbe de los materiales, que caen relativamente ordenados, pulverizados y convertidos en una nube, tanto en los Pruitt-Igoe como en el World Trade Center, de ahí que este último tenga el sospechoso aire de una demolición controlada que alimenta algunas teorías más sólidas que la del terrorismo radical de Al Qaida<sup>6</sup>. Lo que se ha denominado como *Ground Zero*, en esa tendencia *yankee* de bautizar las cosas con nombres solemnes y rimbombantes, primero fue una colosal pirámide de escombros para disolverse después en un enorme espacio vacío, la culminación de terrores y fobias transformada en una nada de cemento. Algo similar a la montaña de cascotes propuesta por Lara Almárcegui en el contexto del Proyecto de Arte Contemporáneo (PAC) en Murcia a comienzos de 2008; esta bienal mutante titulada *Estratos* y comisariada por el guía espiritual del arte relacional, Nicolas Bourriaud, se centra en el proceso de la disolución aunque su justificación sea otra<sup>7</sup> [4]. Sin embargo era tal el poder simbólico de aquel complejo que todavía había voces que legitimaban una segunda oportunidad a unas Torres Gemelas “clonadas”: en mayo de 2005 el magnate multimillonario Donald Trump presentaba un proyecto del arquitecto Ken Bolton para desarrollar sendos rascacielos a imagen de los de Yamasaki, pero más altos<sup>8</sup>.

No obstante, se ha de retener el proceso mitopoético o simbólico más que la mera destrucción física. La intensiva difusión en los medios visuales, mucho más la televisión o Internet que en la prensa escrita, ha calado hondamente en el inconsciente colectivo. La retransmisión en un tiempo real que no sobrepasó las dos horas y la intercalación de planos de distinta procedencia (cámara al hombro, vídeo, archivo, reporteros, presentadores, etc.) traían consigo la dificultad de distinguir entre realidad y ficción pues *ya* se habían visto esas imágenes

---

<sup>5</sup> DAVIS, Mike, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan Books, Nueva York 1998; GLASSNER, Barry, *The Culture of fear: The Assault on Optimism in America*, Basic Books, Nueva York 1999.

<sup>6</sup> Véanse dos documentales que, con un título similar, ahondan sobre el clima del terror que se cierne sobre Estados Unidos: *American Zeitgeist. Crisis and Conscience in the Age of Terror* (Rob McGann, 2006); *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007).

<sup>7</sup> Cfr. *Estratos. Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*, PAC – Cendeac, Murcia 2008.

<sup>8</sup> *El País*, 19 de mayo de 2005.

de una Nueva York envuelta en el caos en infinidad de ocasiones dentro del universo cinematográfico<sup>9</sup>.

Es por esta razón que tanto la destrucción como la ruina forman una parte de la clasificación creativa de lo que nos parece lícito llamar *pesadillas arquitectónicas*. El alcance de la ruina en la producción artística contemporánea soporta sobre sí un entramado de relaciones significativas; se percibe un itinerario que conduce de la imagen de la ruina a la de la destrucción. Por un lado, persiste la emoción trágico-melancólica de indudable raíz romántica, es decir, el declive de un objeto arquitectónico producido por el abandono conduce al sentimiento de melancolía ante el lugar derruido; por otro, la ruina producto del bombardeo aéreo, cuya imagen extrema es la informidad del escombros. Todo ello es, por tanto, consecuencia directa de la destrucción bélica moderna, motivo por el que esta imagen se ha diversificado en un complejo sistema iconográfico cuyos artífices difusores han sido, como ya se ha observado, los medios de masas.

Los artistas contemporáneos han hecho uso de todas las posibilidades de ruinas y demoliciones para producir obras en su mayoría inquietantes, puesto que la ruina tiene el ingrediente principal del abandono y es sinónimo de muerte y olvido.

### **Al margen de la ciudad: la estética chabolista y el reciclaje**

Situémonos por un momento a mediados del siglo pasado. Un alto porcentaje de ciudades europeas se encuentran en un estado francamente desolador: Londres, París, Amberes, Dresde, Berlín, Moscú, Stalingrado, Madrid... Esperan con ilusión el ansiado Plan Marshall, pero han de encarar el desafío de la reconstrucción y al mismo tiempo deben cobijar a quienes han abandonado el campo en pos de la ciudad en busca de mejores oportunidades. Pero, ¿qué ocurre con los que no encuentran un (su) lugar? ¿Con todos aquellos que, de una manera u otra, terminan en los márgenes de una urbe que no los integra?

Con esta idea en mente podemos utilizar como apoyo —no solo mnemotécnico, sino en cierta medida documental y también sociológico— las imágenes procedentes de dos películas con tintes neorrealistas, una española, *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) que se contrapone a la fábula de *Miracolo a Milano* (Milagro en Milán, Vittorio de Sica, 1950). En ambas se nos presenta la exclusión que se produce en contacto con la miseria, la carencia y la imposibilidad de abandonar el estatus de pobreza. Lo importante de *Surcos* y de *Milagro en Milán*, es el papel desempeñado por la ciudad y sus procesos de génesis y expansión para comprender el comportamiento de sus otros protagonistas, los habitantes.

---

<sup>9</sup> Sin necesidad de remontarnos mucho tiempo en el pasado se pueden recordar filmes tales como *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) con este mismo sentido narrativo.

Con la realización de *Surcos*, Nieves Conde (a pesar de ser militante de Falange Española) retrata de modo verosímil la sociedad hambrienta que vive bajo el régimen del general Franco, donde los campesinos abandonan los pueblos y comienzan a agolparse en la periferia de las grandes ciudades en busca de una oportunidad de prosperar. Este fenómeno no es aislado, pues se reproduce simultáneamente en el resto de Europa como muestra De Sica en la fábula de autoorganización comunista en un precario poblado de barracas a las afueras de la ciudad industrial de Milán.

Más allá de la indudable crítica social que pueden tener éstos u otros títulos, nos interesa más incidir en la importancia que ha ido adquiriendo lo que se podría denominar como *poética* o *estética chabolista* en el campo de la instalación contemporánea. Un primer acercamiento a aquella poética estaría vinculada de modo directo al proceder del povera, con sus endeble materiales, pues ¿acaso los iglús de Mario Merz no estarían dentro de la órbita de una autoconstrucción precaria y provisional?

Los innumerables nombres de *chabola*, *favela*, *shantytown*, *bidonville*, *gecekondu*, entre otros<sup>10</sup>, obedecen a una misma realidad constructiva: la habitación marginal o, en términos de geografía urbana, la *vivienda informal* que desemboca en la consecuente situación pseudourbanizada de *área hiperdegradada*. En un reciente libro, *Planeta de ciudades miseria*, el teórico urbano Mike Davis ha estudiado intensivamente estas áreas y ha llegado al aterrador pronóstico que predice la existencia de una masificada zona global de hiperdegradación urbana, alternada por archipiélagos megalopolitanos<sup>11</sup>. Ese presagio indicaría así una fuerte inclinación, que ya se está haciendo evidente, en artistas contemporáneos hacia esos espacios que se encuentran, valga la redundancia, “al límite del límite”.

La atracción por aquellos lugares liminares traduce al lenguaje contemporáneo, de una manera un tanto perversa, la visión melancólica de la ruina. Pese a que en estas zonas, convertidas en auténticos vertederos, se ha volatilizado el mito del desarrollo evolutivo de la modernidad urbana, entendida en tanto que *proceso de urbanización óptima* del espacio, existe, no obstante, otra modo de comprender el proceso constructivo, en tanto que generador de espacios, que es una sucesión infinita de gestos reparadores de los materiales precarios, reconfigurando la chabola como si fuera un ente proteico, polimórfico.

Pero también, dadas las similitudes formales con antiguas poblaciones nómadas, todo ello redundaría en la sorprendente visión del eclecticismo posmoderno, al unirse en un mismo plano perceptivo bienes de consumo de la clase media, como pueden ser equipos audiovisuales, con sus residuos utilizados como material constructivo y con el resto de la basura que forman parte sempiterna del paisaje chabolista o lo que se podría denominar *slumscape*. El conjunto de

---

<sup>10</sup> Para un acercamiento a la problemática de la *favela* en Brasil, véase el artículo de PASSOS CARDOSO, Selma, “Las favelas o las ciudades de Deus: ¿Una identidad del gueto negro?”, *Scripta Nova*, 194, vol. IX, Universidad de Barcelona, agosto 2005.

<sup>11</sup> DAVIS, Mike, *Planeta de ciudades miseria*, Foca, Madrid 2007.



esas circunstancias transmuta el espacio en más o menos una especie de asentamiento medieval tecnológico<sup>12</sup>. No es de extrañar, por tanto, que precisamente sea esa imagen contrastada la que sugiera el aspecto final de los trabajos fotográficos de Dionisio González o las instalaciones de Marjetica Potrč [5], o que influya poderosamente como fuente de inspiración para proyectos como los de Santiago Cirugeda, Ixone Sadaba, Botto y Bruno, Motserrat Soto o Lara Almárcegui, entre una larga nómina de artistas, en los que los aspectos de las condiciones precarias, la pobreza, la decadencia, la suciedad, el abandono y el reciclaje están presentes continuamente.

En este sentido es llamativa la propuesta presentada por Angustias García (Andújar, Jaén, 1962) e Isaías Griñolo (Bonares, Huelva, 1963) para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en 2002, *Mobiliario Urbano Para Fronteras*. La irónica idea semejaría equipar adecuadamente aquellas zonas liminares que se encuentran en las periferias de las grandes ciudades y dotarlas de un carácter verdaderamente urbano, es decir, en realidad, parece que el mobiliario urbano sirve más para decorar que facilitar la vida a los ciudadanos; una hipotética ejecución del proyecto hace pensar en el reciclaje de los materiales ya degradados que se hallan por doquier en estas zonas, puesto que forman la materia prima para la construcción de los poblados chabolistas.

Dentro de esta misma dinámica de utilización de la imagen de la vivienda precaria se encuentran los supuestos de actuación del artista Dionisio González (Gijón, 1965), quien, además, es profesor de Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. González, de una manera u otra, siempre se ha preocupado en sus fotografías de plasmar las relaciones entre el cuerpo y el espacio, sobre todo en lo concerniente al espacio de la vivienda y cómo constriñen los lugares al individuo en función de la raza y el género. Pero sin querer desdeñar el resto de su obra que también ofrece un indudable interés y, además, una relación entre lo habitable y lo habitado, se ajustan a nuestro estudio especialmente las series de fotografía *Cadáveres exquisitos* dentro del proyecto *Arquitectura da sobra: a cidade subexposta* (Arquitectura de restos: la ciudad subexpuesta, 2004) [6]. Esta serie consta de imágenes fotomontadas de favelas con una serie de modificaciones que le otorgan un aspecto, cuanto menos, extraño. En dicha modificación entran en juego elementos constructivos superpuestos unos a otros; el impacto de las piezas radica en que éstos nuevos elementos suplementarios están tomados directamente de la “alta arquitectura”, tales como las pieles acristaladas, cuya asociación a edificios bancarios, sobre todo en los años ochenta, es poderosísima. Otros componentes son la construcción en altura, los ascensores, escaleras mecánicas, y demás aditamento que resulta en un asombroso contraste expresivo [].

---

<sup>12</sup> La acertada tesis de Umberto Eco (y de otros como Francesco Alberoni con quien ha escrito *La nueva edad media*) es que se está produciendo un retroceso en las consecuciones de la modernidad que llevarán, inevitablemente, a una era de “oscurantismo tecnológico”. Véase su colección de ensayos, *A paso de cangrejo. Artículos, reflexiones y decepciones*, DeBolsillo, Madrid 2008.

Otro de los artistas imbuidos por la influencia visual de la arquitectura periférica es el portugués Carlos Manuel Bunga Marques (Oporto, 1975). Licenciado en Artes Plásticas por la Escuela Superior de Tecnología de Gestión de Arte y Diseño (ESTGAD, Caldas da Rainha), en la especialidad de pintura<sup>13</sup>. Aunque apenas lleva desde el año 2003 desarrollando su actividad profesional (ganó el premio EDP Novos Artistas), comenzó a destacar fuera de Portugal a raíz de su inclusión en la *Manifesta 5* de San Sebastián en 2004, lo que le supuso exponer en distintos centros el año siguiente: realizar una intervención en el Culturgest en Oporto, exponer en Nueva York en la muestra colectiva *Things Fall Apart All Over Again*, en el Artists Space of New York, en la galería Elba Benítez de Madrid, esta vez individualmente, y en el proyecto conjunto del San Diego Museum of Art y el Centro Cultural Tijuana titulado *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art*.

En la ya mencionada quinta edición de la bienal internacional *Manifesta* se pudo contemplar la obra de Carlos Bunga *Proyecto Sala Kubo Kutxa*. El artista portugués abandonó como residuo de su actuación una enorme ruina. Pero ésta fue una ruina especial, antes de la inauguración de la muestra construyó una intrincada red de pasillos/calles con material de desecho, en concreto cartón. A esas edificaciones, Bunga les abre entrantes y salientes, vanos y claraboyas que alteran la iluminación interior, y a veces, aunque no siempre, puede introducir capas pictóricas; posteriormente, efectuó una serie de cortes estratégicos por toda la obra hasta que la estructura de la misma cedió y se produjo el derrumbe de todo el conjunto. No existen fotos (al menos publicadas o dentro del contexto expositivo) de Bunga acometiendo esta devastación, solamente de la sucesión de diferentes estados “destructivos” parciales, pues generalmente suele desarrollar estas acciones a puerta cerrada [7].

En las esculturas de Bunga el referente más obvio lo constituye la imagen de la chabola. Si bien parte de su origen (madre angoleña) le podría haber puesto en contacto visual con la imagen de los poblados de la capital, Luanda, por ejemplo, al más famoso de ellos, Boa Vista. En cualquier caso, son espacios “des-integrados”, pues están condenados a permanecer excluidos dado que forman una suerte de microcosmos o de sistemas cerrados, autocontenidos, en realidad, ciudadelas urbanas, donde las posibilidades para sus habitantes de conseguir un lugar mejor son prácticamente nulas.

No obstante, los trabajos finales de Bunga o alguna de sus fases se podrían asimilar tanto a las *Merzbau* de Kurtz Schwitters como a Mario Merz, pero mientras que en las anteriores el aspecto constructivo suele ser la idea primaria, en la obra de Bunga se busca la *des-edificación*, una regresión en la práctica arquitectónica que suponga una reflexión sobre el espacio, el lugar y, en ocasiones, sobre el tiempo y la memoria. Efectivamente, existe un espacio

---

<sup>13</sup> Cfr. <http://www.artafrica.gulbenkian.pt/html/artistas/artistaficha.php?ida=357>. Desgraciadamente, la bibliografía existente sobre Bunga es todavía muy limitada, reduciéndose a unos pocos artículos y entrevistas.

inicial expositivo que regula las condiciones de la estructura de la obra que irá creciendo en función de éste, para después ejecutar una destrucción súbita o un desmontaje progresivo, con lo que se desarrolla un itinerario creativo que se invierte justo a la mitad de su producción. Por este motivo también se le ha conectado, dentro de las redes de influencia, con Gordon Matta-Clark, a lo que Bunga responde como si quisiera quitar importancia al neoyorquino: “es probable que haya ciertas referencias de su trabajo que alcancen al mío por el propio devenir de la historia del arte ... Los espacios en los que trabajo me influyen constantemente, como me influye la estructura que se va creando en ese espacio”<sup>14</sup>.

El veredicto indudable es la capacidad de Bunga para desarrollar un discurso de síntesis, lleno de referencias: los ecos del Constructivismo, en paralelepípedos que forman un espacio asimétrico con referencias a la estética marginal; semejanza formales con Piet Mondrian en cuanto a las masas cromáticas; y, por último, en el uso de la luz como herramienta expresiva y elemento configurador del espacio, lo encontramos próximo a trabajos de James Turrell u Olafur Eliasson. Con todo ese armazón, la proposición de Bunga para con sus edificaciones interiores supone un juego que se puede continuar indefinidamente, al igual que la retórica persuasiva de las muñecas rusas (*matrioshka*, simbolizan la fertilidad), y de este modo generar no sólo una arquitectura que crece dentro de otra, sino que queda vinculada a ella. Como argumenta el propio Bunga, “me interesa la degradación rápida de las cosas y desarrollo, al mismo tiempo una relación directa con el espacio urbano. Utilizo la forma de la casa, que asocio también a una cierta idea de maternidad”<sup>15</sup>.

### **Adriana Varejão. Realidad anfibia**

El caso de Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964) trae consigo una interpretación personal y sugestiva de la imagen de la arquitectura. A mediados de la década de los ochenta, Varejão comienza el aprendizaje de los rudimentos artísticos, concretamente de pintura, en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, en su ciudad natal. Pronto comienza a exponer, la primera muestra colectiva en la que participa es el 9º Salón Nacional de Artes Plásticas celebrado en Río en 1987; y al año siguiente debuta en solitario en la también carioca galería Thomas Cohn.

Desde el punto de vista pictórico, los cuadros iniciales de Varejão estaban anclados a una labor prácticamente abandonada hoy día, como es la pintura de óleo sobre tabla, generalmente en formato ovalado. Una parte de estos trabajos se inspiraban en imágenes del mundo colonial del Brasil, sobre todo en los grabados de Théodore de Bry (1528-1598) y las

---

<sup>14</sup> *Blanco y Negro Cultural*, nº. 689, 16 abril 2005, p. 33.

<sup>15</sup> Texto del catálogo de *Manifesta 5*. Bienal europea de arte contemporáneo, 11 junio – 20 septiembre de 2004, San Sebastián 2004, p. 142.

litografías de Jean Baptiste Debret (1768-1848)<sup>16</sup>; merced a algunos cambios, Varejão transformaba el sentido final de la composición. Un buen ejemplo de este proceder lo constituye *Filho bastardo* (1992) [8], un óleo sobre tabla cuyas filiaciones iconográficas las podemos rastrear en el citado Debret. Asimila ese mismo colorido plano y de actitudes y gestos tan poco naturales que contrastan poderosamente con el contenido del cuadro. El cuadro está herido de la misma manera que la mujer está siendo violada, por ese motivo el trazo rasgado del que asoma algo carnoso y sanguinolento recuerda poderosamente a una vagina; el asunto es, por tanto, la violación o, lo que se ha denominado en la historia del arte de un modo eufemístico, *rapto*: así, el *Rapto de las Sabinas* o *El rapto de Proserpina* forman parte de la herencia violenta que también ha recibido<sup>17</sup>.

Adriana Varejão juega con los logros del arte occidental transformándolos a su antojo y devolviéndolos al espacio expositivo de manera irónica en muchos casos. Así nos encontramos *Parede com incisoes a la Fontana 5*, del año 2002 que no deja lugar a dudas a quién rinde homenaje [9]; en otras situaciones, la artista copia obras o, más exactamente, se apropia de otras imágenes que saca de su contexto y las reinserta con una finalidad similar a la que tuvieron en su época. Ése es el caso de *Figura de convite II* (1998) que fueron un asunto recurrente en los palacios portugueses durante los siglos XVII y XVIII; eran pinturas a tamaño real que constituían parte de la decoración interior. Entendidas como un símbolo de riqueza, al mismo tiempo componían parte del protocolo de bienvenida, y significaban una señal de buena disposición ante las visitas. En la imagen de Varejão asoma la ironía, pues vemos cómo la mujer representada —casi igual que un grabado de los aborígenes tatuados de *América* de Théodore de Bry— saluda con una cabeza masculina cortada en su mano derecha frente a un fondo de azulejos decorados con fragmentos corporales humanos. El tratamiento es de raigambre clásica en el fondo como en la forma, con el *contrapposto*, pero la imagen presenta los anacronismos y mixturas propios de la contemporaneidad, como una mezcla de referencias bíblicas a Salomé o Judith [10].

---

<sup>16</sup> Théodore de Bry (también conocido como Dietrich de Bry, Theodoor de Bry o Dirk de Bry) fue un dibujante, grabador y editor flamenco. De Bry difundió los dibujos del pintor francés Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588), quien documentó visualmente exploraciones en América entre los años 1562 y 1564, plasmadas en el libro *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt* (1591). De Bry editó un gran número de tiradas con ciertas variaciones para hacer más atractivas las ilustraciones, sobre todo, en la exageración de las historias de caníbales; debido a este hecho, son más conocidas las imágenes del flamenco que las originarias de Le Moyne.

Jean Baptiste Debret, pintor académico francés, fue discípulo de Jacques Louis David y en 1816 participó en la creación de una escuela de bellas artes en Río de Janeiro bajo el mandato del rey João VI. Sus litografías detallan con un interés etnográfico los pormenores de la vida cotidiana en la colonia portuguesa, aunque expresan un carácter un tanto hierático y rígido tanto en las composiciones como en las actitudes representadas; entre los años 1834 y 1839 publicó un extenso trabajo, dividido en tres volúmenes de grabados, titulado *Voyage pictoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil*.

<sup>17</sup> Obsérvese que en inglés la palabra utilizada para rapto es *rape*, ‘violación’.

Unida a la pintura de estos temas coloniales se encuentra la simulación que realiza Varejão del azulejo, con lo que introduce un elemento iconográfico más en su trabajo. La producción de azulejos en Portugal, hacia mediados del siglo XVI, aumentó espectacularmente con la fundación de las ciudades de Bahía (1559) o Río de Janeiro (1565). La razón hay que buscarla en el auge económico producido por el comercio de ultramar —principalmente caña de azúcar y tabaco— puesto que comenzaron a abundar grandes fortunas fue lógico que demandaran ese tipo de decoración para sus palacios y palacetes. Como hace con las pinturas sobre tabla, Varejão repite los gestos de la iconografía barroca en sus composiciones, bien con cambios de escala, bien la adición de pormenores. En los últimos años, no obstante, la pintora ha ido deshaciéndose —aunque sin abandonarla del todo— de la iconografía barroca; en trabajos más recientes, el alicatado es un elemento central en aquellas composiciones que representan baños públicos o piscinas vacíos, próxima a la expresión de cierta nostalgia “metafísica”, como *Ambiente I* (2001) o *Sauna branca* (2003) [11].

Sin embargo, y sin desmerecer el trabajo pictórico de Varejão, de indudable calidad, nos interesa más destacar la progresión seguida desde la bidimensionalidad hacia otros presupuestos escultórico-arquitectónicos, plasmados en instalaciones. Éstas se pueden dividir formalmente en dos áreas bien definidas: lo construido y lo orgánico. En lo tocante a la esfera arquitectónica, la artista suele incidir antes en el fragmento (como veremos, la ruina) que en el todo edificado; así, las instalaciones suelen constar o bien espacios de aspecto ruinoso o bien de segmentos parietales similares a relieves. Al aspecto de construcción ruinoso se le añade un elemento, igualmente protagonista, que es el de la carne. En la obra *Ruína de Charque - Cidade de Deus*, del año 2002, se puede observar un fuerte contraste en la combinación de los distintos componentes orgánico e inorgánico [12]. El *charque* (o *charqui*) es una especie de tasajo o carne seca que se utiliza en distintos países iberoamericanos, principalmente Argentina, Bolivia, Uruguay y Paraguay; por otra parte, la Ciudad de Dios no remite a la magna obra de santo Tomás, sino que es una de las favelas más grandes, más conocidas y peligrosas de Río de Janeiro, protagonista de la célebre novela de Paulo Lins<sup>18</sup>.

Como se aprecia, sus lecturas pueden ser variadas, pues ya la misma artista nos advierte de su “moral antropófaga” y su tendencia a asimilar (obsérvese el sentido alimenticio del verbo) múltiples aspectos tanto de la tradición artística como de la modernidad de los media<sup>19</sup>. Así, Varejão semeja ser una especie de calco semántico vivo del Brasil. En el período postcolombino, el país se convirtió —de igual modo que otros lugares de Sudamérica— en un

---

<sup>18</sup> *Cidade de Deus* (1996) es una novela con tintes autobiográficos que narra la ascensión y caída del narco Leandro Firmino da Hora alias *Zé Pequeno*, vista desde los ojos de un joven aprendiz de fotógrafo llamado Buscapé. La adaptación cinematográfica homónima fue dirigida por Fernando Meirelles en 2002, con un gran éxito de crítica y público.

<sup>19</sup> Léase la entrevista de Javier Díaz-Guardiola con motivo de su exposición en el Domus Artium de Salamanca en 2005. *ABCD*, 23 de julio de 2005, sp.



punto de convergencia de distintos estratos sociales, etnias, culturas y religiones, dando lugar a situaciones conflictivas y con evidentes tensiones estructurales. En efecto, en Brasil confluyeron por una parte, la población autóctona de amerindios conquistada por los portugueses; por otra, la élite de europeos que se convirtieron en una oligarquía dominante y sus descendientes —los criollos— transformados en el equivalente de la aristocracia del Viejo Mundo; y los negros provenientes de África (Sudán, Angola, Congo y Mozambique) que fueron brutalmente arrancados de su contexto para formar la mano de obra esclava. Todo este acervo cultural ha de aparecer, inevitablemente, mezclado en la obra de Adriana Varejão con otros elementos como puede ser la revisión histórica feminista o la heterogeneidad caótica, de marcada influencia en el debate de lo postmoderno.

Pero volvamos a la cuestión de fondo, la fusión de lo orgánico con la arquitectura. Varejão establece una simulación en dos sentidos: por un lado, la cuestión llamémosle “fabulosa” en cuanto a la carne como elemento vivo, latente, surgido de una representación arquitectónica; por otro, el engaño escenográfico en el que nada es lo que parece gracias al artificio de la pintura. Así, los azulejos —madera policromada—, y la supuesta carne —un conjunto heterogéneo de pasta de papel y aluminio— no son más que una inmensa ficción.

La representación de la carne es un elemento primordial en los trabajos de Varejão prácticamente desde sus inicios, así lo demuestra *Mapa de lobo homem* (Mapa de lobo hombre, 1992) [13]. En él hay unas heridas (probablemente violentas) en lo que se asemeja a un mapa de los siglos XVI o XVII; también se hallan ecos de la sentencia plautiana *homo homini lupus* y del *Lobo-hombre* de Boris Vian. Si nos fijamos, los cortes están situados en la parte correspondiente a África, parte de América del Sur (unida a la Antártida) y el subcontinente indio; tal vez la interpretación sea una “demonización” o “bestialización” de la perspectiva etnocentrista: sus agresiones y genocidios quedan representados en la carne desollada del mapa. También es posible otra lectura relacionada con la anterior, en la que los choques de culturas siempre traen consigo conflictos y rupturas; no obstante la idea de que “el hombre es un lobo para el hombre” no ha dejado de tener vigencia tanto en el momento de la colonización —ya un germen del mercantilismo—, como en el momento actual de capitalismo globalizado.

De lo anterior se puede inferir la relación entre la carne y la alimentación y, lo más importante, *la carne humana como alimento*. Canibalismo y antropofagia son términos intercambiables entre sí dentro de la especie humana, no así con otros animales. Un temprano interés hacia el canibalismo se puede rastrear en el relato del cautiverio de Hans Staden (1525-1579), un marino alemán que fue capturado por nativos brasileños —los tupinambá— durante casi un año. Aquella experiencia cristalizó en el libro publicado en 1557 *Warhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Mensch enfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen* (Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos,

feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América<sup>20</sup>). Es más que probable que Staeden exagerara en sus láminas la ferocidad de los tupinambá, a las que añadía, además, los detalles tomados de los grabados de Théodore de Bry [14].

Una idea muy seductora del canibalismo sugiere la posibilidad de la transmisión, mediante ritual, de ciertos caracteres del ser comido a quien lo ingiere: a través de un ligadura metonímica, quien se alimentaba del corazón de una enemigo derrotado adquiriría de este modo su valor; quien comía su cerebro, su astucia; los brazos, su fuerza, y así sucesivamente. No es muy distinta esta relación de significados simbólicos de la correspondencia establecida por Platón entre las partes del alma, a saber, *inteligible*, *irascible* y *concupiscible*, con las partes del cuerpo, cabeza, pecho y vientre. Otro desvío metafórico del canibalismo ritual es, indudablemente, el sacramento cristiano de la Eucaristía. Éste se produce merced a la *transustanciación*, fenómeno por el que el pan y el vino de la Última cena se identifican con la carne y la sangre de Cristo: “Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo ‘Tomad y comed; esto es mi cuerpo’” (Mateo 26,26)<sup>21</sup>.

Otras referencias a esta masa palpitante y activa hay que buscarlas en las imágenes de innegable sentido surrealista de David Cronenberg y Hans Rudi Giger. Cineasta y pintor respectivamente, ambos han influido decisivamente en la percepción actual del cuerpo y se han convertido en los apóstoles de lo que se ha venido denominando desde principios de los años noventa como la *Nueva Carne*<sup>22</sup>. Es ésta una noción sobre el organismo vivo que juega con la ambivalencia de la atracción y repulsión hacia lo escatológico (en el sentido fecal) y, al mismo tiempo, con la idea de exteriorizar, de hacer física la imagen del monstruo interior que alberga el ser humano<sup>23</sup>. Parece probable, a juzgar por su forma, que las raíces de esta nueva carne se hunden en la mezcolanza del Salvador Dalí de los *objetos blandos*, el *cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud y los *mutantes interzonales* de William Burroughs. En cuanto al cineasta David Cronenberg (Toronto, 1943), su filmografía está repleta de personajes y elementos extremadamente bizarros, algunos en el límite de lo *informe*. Cronenberg no oculta su obsesión

---

<sup>20</sup> STADEN, Hans, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos...*, Argos Vergara, Barcelona 1983.

<sup>21</sup> El sacrificio del ser amado que se convierte en alimento sirve de excusa a Milan Kundera para narrar una anécdota sobre Dalí, probablemente ficticia, en su novela *La inmortalidad*. Cuenta Kundera que el pintor tenía un conejo al que quería mucho y cuando se murió, Gala se lo cocinó a éste como la mejor manera de descanso para su amigo animal. Por otra parte, la realidad es paralela a la ficción, pues podemos recordar el caso de la parafilia del apodado “caníbal de Rotemburgo”, Arvin Meiwes, quien en 1999 se comió a su amante, el ingeniero Bernard Jürgen.

Que la carne sea catalogada como la “cárcel del alma” por san Agustín, no es ningún impedimento para que Varejão cambie esta significación y la convierta en algo preso tras las paredes del edificio, pugnando por salir. En este amasijo identificamos una víscera que se parece mucho a los riñones de un cordero [foto], de reminiscencias cristianas pues, ¿no es Cristo el cordero del Señor?

<sup>22</sup> Véase LOREDO, José Carlos et al., “‘Nueva carne’ y psicología: el ejemplo cinematográfico de Cronenberg”, en *Estudios de Psicología*, 26, 2005, pp. 271-283.

<sup>23</sup> Véanse DERY, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Siruela, Madrid 1995, y AA VV, *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid 2002.

por el universo enfermizo de Burroughs ni por explorar las fronteras donde se difumina lo placentero con lo abyecto. Se podrían citar muchos ejemplos de su obra, pero quizá los que mejor ilustran este nuevo paradigma son *The Naked Lunch* (El almuerzo desnudo 1991) y *eXistenz* (1999) [15].

Por su parte, el artista suizo Hans Rudi Giger (Coira, 1940) desarrolló entre los años 1965-1975 un estilo deudor de la estética y poética surrealistas<sup>24</sup>, definido como *biomecánico*; al principio sólo fue pictórico, posteriormente lo aplicó a la escultura y al diseño de mobiliario. En el cosmos gigeriano es la fusión o síntesis de elementos corporales, muy a menudo genitales, con otros de índole mecánica; tales características se diluyen en la comunidad del plano pictórico a través de la ambigüedad de las formas que se con-funden en la monocromía [16]. Giger suelda elementos tan dispares como la oxidación y la putrefacción, la elasticidad y la dureza, los engranajes y las articulaciones de manera rítmica, lo que le confiere un cierto carácter arquitectónico, lo que se aprecia en los decorados del film *Alien* (Ridley Scott, 1977) a través de *pórticos acostillados* y *bajorrelieves viscerales* no muy alejados ni formal ni conceptualmente de los que realiza Varejão [17].

Con todas estas referencias en mente, podemos constatar el nexo habido entre la acumulación visceral en las instalaciones de Varejão con los trabajos filmicos de Giger, o con algunos de los elementos de la “Interzona” en *The Naked Lunch* [foto] o las *máquinas blandas* que aparecen en *eXistenZ*. Otras imágenes, más actuales en este caso, son las provenientes del dibujante de cómics Katsuhiro Otōmo: uno de los personajes del colosal manga *Akira* (1983-1992), Tetsuo es dominado por una entidad extraña que le hace crecer de una manera hipertrófica, su carne se convierte en un fluir palpitante que absorbe todo, ya sea orgánico o inorgánico.

Adriana Varejão no niega las influencias en su trabajo, pues ella misma sería un producto cultural integrado en lo que se ha dado a llamar “neobarroco”<sup>25</sup>, término acuñado por Omar Calabrese y caracterizado por la hibridación, lo fractal y lo caótico; así pues, para la brasileña la *hybris* sería una base sobre la que se asentaría su concepto de poética, por ello se expresa en estos términos:

El barroco es un estilo sin tiempo, ni lugar. Abarca cuestiones predominantes en mi obra, como la artificialidad, la teatralidad, la parodia, el travestismo o el exceso. En mi trabajo no hay una ética de materiales y todo parece lo que no es. Sin embargo, recientemente me he aproximado a

---

<sup>24</sup> Las obras del suizo remiten a un universo onírico y caótico, según él mismo, tomaba nota de sus sueños con el intento de analizarlos y posteriormente influir en ellos de un modo sistemático. Véase GIGER, H.R., *www HR Giger com*, “Una comilona para el psiquiatra”, Taschen, Colonia 1997, p. 32.

<sup>25</sup> Véase CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid 1989. El texto de Calabrese constituye una justificación para la exposición organizada por Javier Panera en el Centro de Arte DA02, *Barrocos y neobarrocos*, donde se pone de manifiesto la persistente vigencia del término. Véase *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, Domus Artium, Salamanca 2005

un barroco más filosófico a partir de la lectura de Deleuze. Mis pinturas recientes parten del concepto de la mónada, es decir, espacios de pura interioridad. Plantean cuestiones muy contemporáneas ligadas tanto al barroco como a las nuevas tecnologías, los cibernéticos o los cuerpos híbridos. En ese sentido, me vienen a la cabeza artistas actuales como Matthew Barney y David Cronenberg<sup>26</sup>.

Respecto a esta declaración, nos cuesta comprender por qué está involucrada la lectura de Gilles Deleuze. Muy probablemente se refiera a *El pliegue*, y la cita de aquellos “espacios de pura interioridad”, porque, paradójicamente, la mónada leibniziana es algo casi puramente material, monolítico, donde hay poco lugar para el espacio. No obstante, nos parece mucho más acertada esa relación con Deleuze en cuanto que éste recuperó la antigua idea de Antonin Artaud del deshumanizado *cuerpo sin órganos*, y Adriana Varejão la ha ilustrado en el plano físico con su simulacro constructivo de entramados cárnicos. De este modo parece que se introduce la correspondencia entre éste y el deleuziano *CsO*:

Ni boca. Ni lengua. Ni dientes. Ni laringe. Ni esófago. Ni vientre. Ni ano. Los autómatas se detienen y dejan subir la mesa inorganizada que articulaban. El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. Antonin Artaud lo descubrió, allí donde estaba, sin forma y sin rostro<sup>27</sup>.

Pero volvamos al plano arquitectónico. Aunque éste es tratado en la obra de la brasileña de una manera que se podría denominar como “brutalismo orgánico”, al traspasar el tamiz donde se conjuntan lo equívoco, lo escenográfico y lo simulatorio, se producen balanceos interpretativos que conducen del ataque a la arquitectura, entendido en el mismo sentido que lo harían Bataille y Matta-Clark, a la identificación de cuerpo humano y arquitectónico en tanto que evidente expresión surrealista.

Aún así, una lectura paranoica podría indicar que la arquitectura formal —es decir, toda aquella construcción que sigue el orden canónico arquitectónico, no la favela— del Brasil es invasora, que ésta ha fagocitado, devorado (de manera canibal) a sus rivales indígenas. Así, el poder etnocéntrico se simbolizó de igual modo en las villas y haciendas que reproducían incansablemente los escenarios europeos en lugares como India, China y todo el continente americano. Hoy, en teoría, no hay esclavos, pero ¿no se percibe como una relación visual de dependencia la que mantienen los rascacielos, símbolo del poder capitalista, con la favela? ¿No es significativo que la famosa Ciudad de Dios fuera construida en los años sesenta a las afueras

---

<sup>26</sup> Entrevista con Javier Díaz-Guardiola, *óp. cit.*, sp.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “Las máquinas deseantes”, en *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona 1985, p. 17. Recientemente el pensador Slavoj Žižek ha utilizado esta idea para hablar sobre la filosofía de Deleuze a través del texto *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia 2006.

de Río de Janeiro con un mínimo de infraestructuras y, en poco tiempo, se convirtiera en un guetto sumamente peligroso? Por esta razón, no es de extrañar, la “virulencia del crecimiento de las áreas hiperdegradadas”, en palabras del mencionado Mike Davis, como respuesta a esa pretendida dominación.

En cuanto a la apariencia de la carne no podemos saber si es humana o no, pero nos inclinamos a creer que sí lo es. Dadas las similitudes entre cuerpo vivo y cuerpo arquitectónico no es descabellado pensar en una traslación de significados, más allá de las similitudes formales, como el ejemplo de que la planta de un templo románico evoca la figura de Cristo crucificado. En el caso de Varejao, iría más lejos al concebir una construcción de una carne viva constreñida por los muros edificados. Esa noción tampoco está alejada de la que concibe la arquitectura como un principio de sujeción.





[1] La devastación de Tokyo se muestra evidente en tanto que en gran parte de la ciudad solamente quedan las trazas urbanas. Fotografía tomada en 1945 por el Servicio de Documentación de la US Air Force



[2] Roberto Rosellini, *Germania anno zero*, 1948



[3] La diseminación de Minoru Yamasaki en dos tiempos, 1972 y 2001





[4] Escombros en la Zona Cero y Proyecto de Lara Almarcegui para el PAC de Murcia 2008,  
*Montaña de escombros, 2008*



[5] Marjetica Potrč, *House with Extended Territory*, 2003



[6] Dionisio González, *Aguas espraiadas* (serie *Cadáveres exquisitos*, 2005)



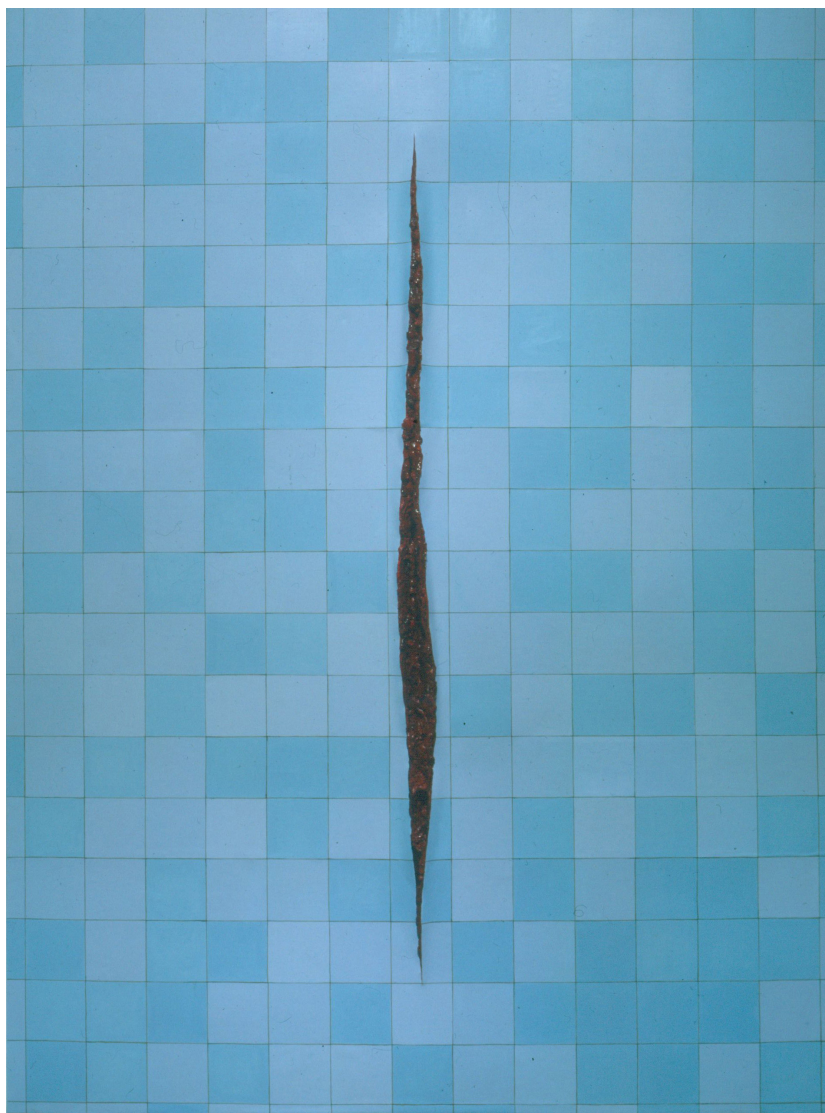


[7] Carlos Bunga, *Proyecto Kubo Kursaal*, Manifesta 5, San Sebastián, 2005

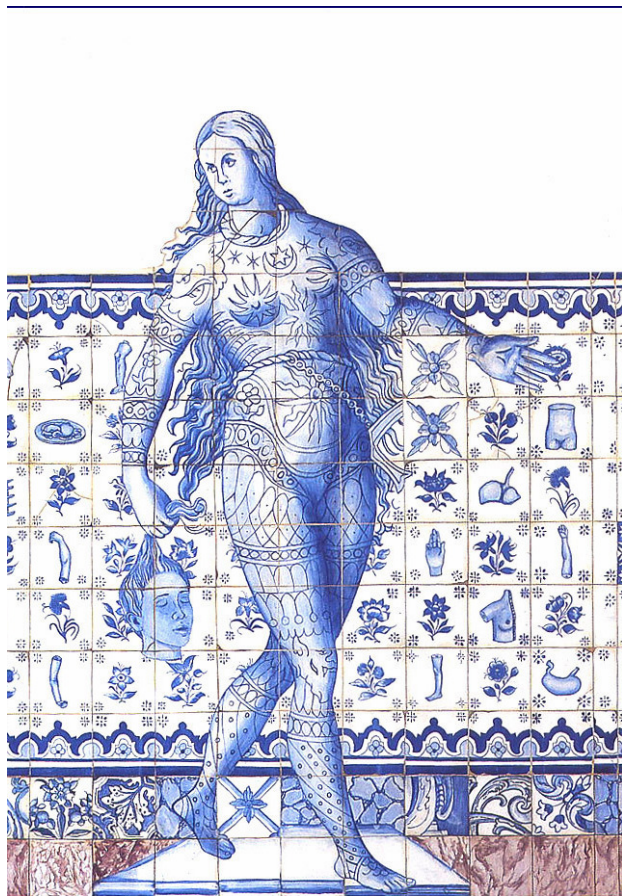


[8] Adriana Varejão, *Filho Bastardo*, 1997





[9] Adriana Varejão, *Parede com incisões a la Fontana*, 2002



[10] Adriana Varejão, *Figura de convite*, 2005; De Brie, *America*





[11] Adriana Varejão, *Sauna branca*, 2003



[12] Adriana Varejão, *Ruina da Charque - Nova Capela*, 2003, *Linda da Lapa*, 2004





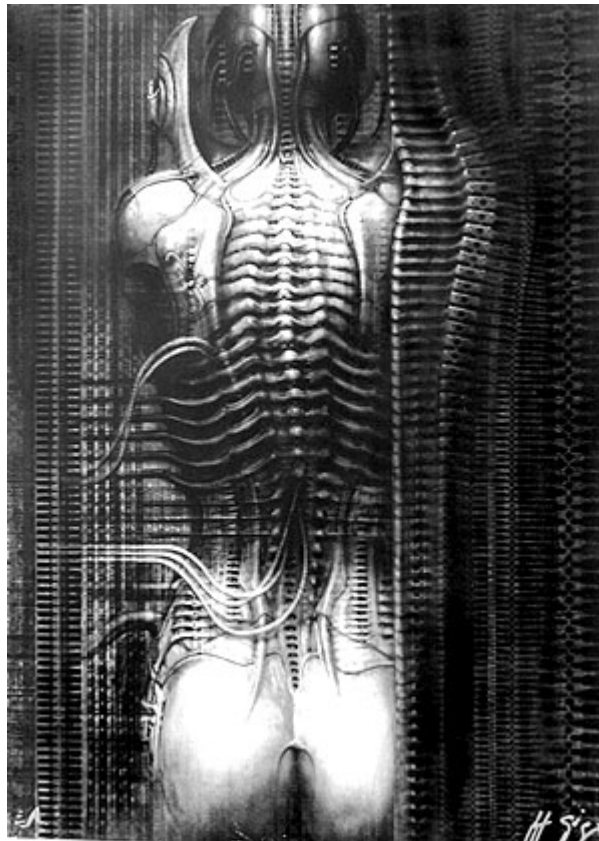
[13] Adriana Varejão, *Mapa lopo homem*, 1992



[14] *Canibales en Brasil*, según Hans Staden, 1522

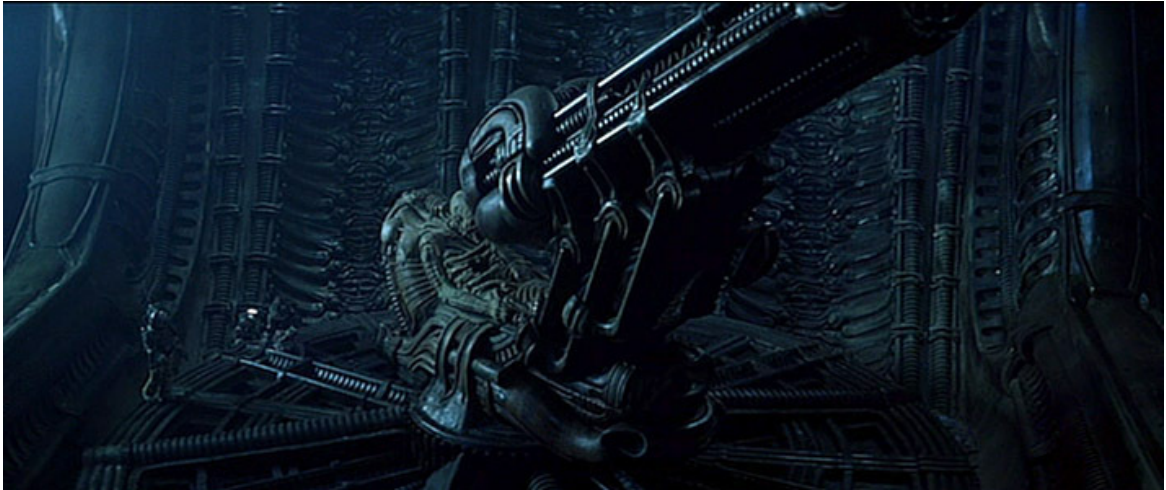
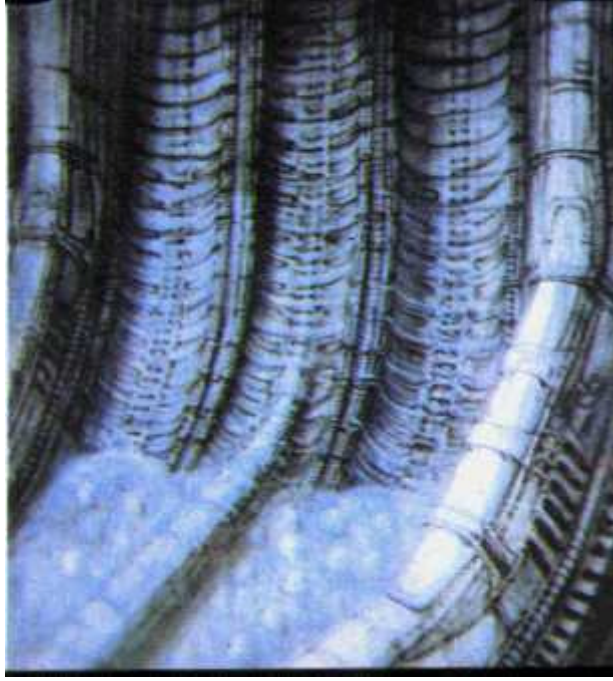


[15] David Cronenberg, “vaina génica” de “metacarne” procedente del universo ficticio de *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999)



[16] H.R. Giger, *New York City Torso*, 1972. Obsérvese la emergencia del seudo-cuerpo a través del paramento estriado





[17] Decorados de *Alien* (1977) basados en las pinturas de H.R. Giger

## 5. La ficción distópica de Gregor Schneider

El alemán Gregor Schneider es uno de los artistas contemporáneos cuyo trabajo no deja indiferente a nadie tanto por su forma como por su contenido, quien además redefine problemas estéticos de difícil solución. El resultado final de sus obras es tan inquietante como el mutismo del que hace gala su propio artífice<sup>1</sup>. Schneider nació en 1969 en Rheydt (un municipio dependiente de Mönchengladbach). Antaño una próspera localidad minera de la región de Renania, ahora es más conocida por ser la cuna del ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels; el fuerte crecimiento económico y urbano de los años cincuenta cedió paso en dos décadas a un progresivo abandono de la población que ha convertido a Rheydt casi en una ciudad fantasma.

En la infancia y adolescencia de Schneider se revela su temprana inclinación hacia lo tenebroso y lo fúnebre: parece ser que se ganaba un pequeño sueldo como monaguillo y como ayudante del enterrador en el cementerio de Rheydt<sup>2</sup>. En poco tiempo florece en él la inquietud artística —sorprendentemente, sus primeros trabajos están fechados hacia 1984— alentada por dos condiciones importantes para su ulterior desarrollo: en primer lugar, una reacción favorable de sus padres ante el comportamiento creador de Schneider, estimulado para que continúe con él; y en segundo lugar, al declararse inhabitable debido a unas filtraciones de plomo<sup>3</sup>, la casa familiar (ocupada por cinco generaciones anteriores y ubicada en el número de 12 de la calle

---

<sup>1</sup> En el capítulo dedicado a Gregor Schneider (*Gregor Schneider: Changing Rooms*, 2003) de la serie *Art Safari*, dirigida por Ben Lewis, se puede apreciar con detalle la dificultad que tiene Schneider para comunicar y transmitir no sólo los aspectos de su obra sino también de su vida cotidiana.

<sup>2</sup> Un texto que revela detalles biográficos y sirve de gran ayuda para intentar comprender algunas de las motivaciones de Schneider es el de Paul Schimmel “Life’s Echo: Gregor Schneider’s *Dead Haus u r*”, escrito con motivo de la exposición que se presentó en el Museum of Contemporary Arts de Los Ángeles y que fue patrocinada por el magnate musical David Geffen en The Geffen Contemporary. Cfr. SCHIMMEL, Paul (ed.), *Gregor Schneider*, Charta, Milán 2003, pp. 103 y ss.

<sup>3</sup> Debido a su proximidad a un complejo industrial. Véase BIRNBAUM, Daniel, “Before and after Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt”, en KITTELMANN, Udo (ed.), “Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur”, en *Gregor Schneider. Totes Haus Ur. La Biennale di Venezia, 2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, p. 73.

Unterheydener [1]) tuvo que ser abandonada por todos sus miembros, excepto Schneider que continuó solitariamente viviendo y trabajando en ella. Las dos situaciones combinadas permitieron al joven artista utilizar todo el espacio de su casa como un inmenso laboratorio artístico.

Casi intuitivamente, Gregor Schneider se lanza a dibujar, realizar performances y tomar fotografías. En todas sus manifestaciones, se perfila nítidamente la tendencia a concebir el cuerpo concebido como objeto donde enfocar el autocastigo. Estos trabajos iniciales, formalmente, no suponen un hallazgo importante, pues se hallan inscritos en la órbita de los accionistas vieneses (sus obras recuerdan mucho a trabajos de Otto Mühl o Hermann Nitsch). No obstante, lo importante es que cierto carácter performativo, e incluso ritual, se transferirá a su célebre obra arquitectónica *Haus u r* (Casa u r).

Aunque expondremos con más detalle las características y pormenores de *Haus u r*, bastará decir por el momento que esta obra ha sido construida y reconstruida infatigablemente, durante casi veinte años —desde 1985—, como si fuera un difícil problema matemático. En ella se amalgaman estratificaciones de espacios y soluciones arquitectónicas que, en algunos casos, derivan en complejas escenografías.

Dadas sus condiciones iniciales, bastante precarias, no sería de extrañar que en sus primeros pasos como artista se le pudiera vincular formalmente al arte marginal (el llamado *raw art*), por el uso de materiales económicos, la producción o manufactura con tendencia a la compulsión, un cierto *horror vacui* en cuanto a la acumulación de elementos formales y, sobre todo, por un carácter autodidacta en su formación artística. En este sentido, se encuentra muy cercano a “autoconstructores” al estilo de Simon Rodia y sus Watt Towers en California (1921-1954)<sup>4</sup> o a los delirios arquitectónicos de Edward James en Xilitla (ca. 1950).

Aunque Gregor Schneider no lo ha manifestado (y tampoco es improbable que la desconozca), existe una fuerte semejanza conceptual con la lejana —tanto en el tiempo como en el espacio— Mansión Winchester, en cuanto que obsesión constructiva. Sarah Lockwood Pardee (1839-1922) se convirtió en la única heredera de la Winchester Repeating Arms Co. al morir su marido Oliver. Presa de la depresión y las pesadillas, acudió a una médium quien le indicó que la estaban acosando los espíritus muertos por las balas de los rifles Winchester; la solución para ella fue mudarse a San José (California) e interponer espacio (literal) entre ella y los fantasmas. Para ello, convirtió una casa de nueve habitaciones en una fortaleza de ciento sesenta estancias, merced al trabajo ininterrumpido de un pequeño ejército de obreros, entre los años 1884 y 1922. Este gigantesco laberinto es una mezcla de habitaciones encadenadas,

---

<sup>4</sup> Léase SCHUYT, Michael, ELFFERS, Joost y COLLINS, George R. (texto), *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*, Harry N. Abrahams, Nueva York 1980.



pasillos, pasadizos e incluso engaños visuales, “trampas para fantasmas” y escaleras que no conducen a ningún lugar<sup>5</sup>.

Una obra temprana como *Suelo elevado con trampilla* [2] del año 1986 demuestra esa filiación casual. La percepción de una de las estancias de la casa de Schneider ha sido modificada merced a unos pocos elementos: se propone un cambio de perspectiva gracias al añadido de las tiras largas que, combadas, se alinean en la pared y producen el distorsionador efecto de estar contemplando un techo abovedado; también recuerda mucho a los *half pipe* (pistas de patinaje donde se realizan acrobacias). En este punto, se hace evidente la economía de medios que manejaba el artista pues con un mecanismo sencillo (tarima y pretinas) ha conseguido un efecto simulador de fuerte valor expresivo.

La casa de Schneider se configura como una red donde confluyen y se entremezclan los siguientes puntos nodales: la idea tradicional de la vivienda-taller, a la manera concebida de la producción artesanal por parte de los distintos gremios; la concepción de la casa como una *obra abierta* (en el sentido de Umberto Eco) susceptible de recibir mejoras o, con una concepción más tecnológica, *actualizaciones*; finalmente, la integración de la vivencia del artista en el espacio doméstico convertida en elemento narrativo.

Esta última idea es la que proporciona una pista fiable sobre la construcción del discurso de Gregor Schneider y es él mismo cohesiona los diferentes estratos de la casa. Schneider tiene una particular manera de comprender el espacio del hogar y por ello lo altera para que encaje con esa visión: la atmósfera del terror psicológico que recuerda de modo intenso a los filmes de David Cronenberg o David Lynch (herederos bastardos de Alfred Hitchcock) o el desasosiego que se siente al aproximar el sexo y la violencia en espacios cotidianos. En este mismo sentido, los gaditanos MP y MP Rosado o el salmantino Enrique Marty se mueven cómodamente dentro de los mismos parámetros al jugar con la significación de lo abyecto o lo perverso dentro del ámbito de la vivienda.

Cuando el fenomenólogo francés Gaston Bachelard escribió en *La poética del espacio* que la casa era nuestro primer rincón del mundo y que, consecuentemente, era “nuestro primer universo”<sup>6</sup> no podía imaginarse que un artista como Schneider pudiera tomarse al pie de la letra la idea de posesión de un espacio, en concreto del espacio doméstico y transformarlo en una singularidad arquitectónica inédita. La casa es el contorno primario de su producción, su lugar de vivencia y, en términos ficticios, de tránsito (muerte). Parafraseando a Bachelard, el rincón se convierte en el plano de confluencia donde lo cotidiano se torna siniestro y donde se esconden los monstruos —que no los *lares*— del hogar. El universo (doméstico) es también el recinto donde se construye el temperamento, donde se extienden los caracteres propios y exclusivos del

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 196-199.

<sup>6</sup> BACHELARD, Gaston, “La casa, del sótano a la guardilla”, en *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, México 1965, p. 36.

individuo; acaso de ahí derive la necesidad innata, de ordenar y extender el dominio de lo más inmediato.

Schneider se concibe a sí mismo como una suerte de demiurgo en un cosmos alternativo a la cotidianidad del mundo real, una sensación que transluce bajo esta declaración, en la que define con exactitud el perfil de *Haus u r*:

Sueño con llevar la casa entera conmigo y construirla en cualquier sitio. Mi padre y mi madre vivirían en ella, los viejos parientes yacerían muertos en el sótano, mis hermanos podrían vivir arriba, una vez allí serían hombres y mujeres que no sabrían muy bien dónde ir. En alguna esquina habría una gran dama que engendraría niños constantemente y los arrojaría al mundo. Yo también estoy allí, en algún lugar, reconstruyendo todo constantemente<sup>7</sup>.

La obsesiones de Schneider por construir y reconstruir fueron tomadas por el ejército alemán literalmente, es decir, como una patología de orden psiquiátrico; cuando llegó el momento de cumplir con el servicio militar obligatorio, se le diagnosticó “desorden perceptivo y enfermedad mental, —y aclara él mismo— pero solamente les conté lo que hacía en ese momento. No mentí. Les dije que construía habitaciones”<sup>8</sup>. No deja de ser paradójica esa etiqueta de *desorden perceptivo* para alguien que, como veremos, plantea refinados engaños visuales al espectador (en un alarde de la tradición *quadraturista*) mediante la duplicación exhaustiva de estancias<sup>9</sup>.

### **La casa orgánica: la vida y la muerte en *Haus u r***

Al formular el esquema general del trabajo de Schneider se nos plantean cuestiones como las siguientes: la obra en sí y el lugar de vivienda coinciden tanto en el espacio como en el tiempo; no se corresponde exactamente con la idea transmitida por Hans Namuth mostrando a un mítico Pollock en acción ni tampoco es una solución temática a la manera de Daniel Chust Peters. La casa de la calle Unterheydener es una obra nuclear de la que emanan otras muchas creaciones, aunque durante mucho tiempo fue el exclusivo (centro de) trabajo de Schneider. Pero esta unicidad no significa ni que esté acabada ni que sea un lugar estático: recibe una serie

---

<sup>7</sup> BIRNBAUM, Daniel, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>8</sup> Entrevista de Ulrich Loock a Gregor Schneider “I never throw anything away, I just go on...”, en KITTELMAN, Udo, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>9</sup> No es de extrañar que el SITE Santa Fe lo eligieran para la exposición titulada *Uneasy Spaces* (26 de julio – 30 de noviembre 2003), cuyo argumento era precisamente la ejecución de percepciones manipuladas por parte de artistas contemporáneos. Entre otros se encontraban, junto al propio Schneider, Philip-Lorca diCorcia, Janet Cardiff, Bill Viola o Rachel Whiteread. Véase, asimismo, la crítica de *El Cultural*, 4 de septiembre de 2003; y también la visita virtual de la exposición en la página web del SITE: <http://www.sitesantafe.org/exhibitions/exhibitfr.html>.

de alteraciones y modificaciones —como las mejoras de cualquier vivienda normal— con la salvedad de que éstas tienen una finalidad estética.

Sin embargo, Schneider además introduce un factor que consideramos vital, el de *repetición*. Como veremos más adelante, la reiteración obstinada modula el argumento de la obra; replicar estancias de modo indefinido en una galería o un museo, o edificar una habitación dentro de otra en su propia casa constituyen un absurdo que desafía la lógica constructiva puesto que no existe ninguna finalidad en esa duplicación. Este acto, además, se sumerge plenamente en uno de los problemas básicos de la historia del arte: el debate sobre las nociones de lo original y la copia. Hay en Schneider una “manifestación irrepetible de la lejanía”<sup>10</sup> cuando éste reconstruye espacios y lugares de manera casi exacta —como veremos— que impone al espectador la turbadora e inquietante sensación del *déjà vu*.

En primera instancia, el título de *Haus u r* promete algunas reflexiones interesantes<sup>11</sup>. El monograma “u r”<sup>12</sup> contiene una combinación de distintos significados; por un lado, los dados por el propio artista, pues *u r* se refiere a *Umbauter raum* (‘habitación construida’) o también *Unsichtbarer raum* (‘habitación invisible’)<sup>13</sup>. Pero también se puede vincular a la dirección de la propia casa, así *Unterheydenerstrasse Rheydt*; o a lo primordial, por el significado del prefijo *ur-* en alemán, con lo que, si invirtiéramos los términos del título obtendríamos el término *Urhaus*, que traducido, vendría a ser “casa primigenia”, connotación que no se reduce al absurdo ni es del todo ajena a la obra. En este sentido, Paul Schimmel piensa que *u r* incluye también lo matricial (lo que en última instancia, derivaría en lo materno, en cuanto a una posible partenogénesis constructiva) pues afirma que “el *u r* del título significa ‘origen’ o ‘fuente’ pero también implica ‘útero’”<sup>14</sup>. Útero se traduce en alemán como *Gebärmutter* o *Uterus*, y debido a que en la obra hay una innegable participación de lo sexual, es una asociación lingüística verosímil, aunque un tanto forzada desde nuestro punto de vista.

Como se ha afirmado antes, *Haus u r* es el núcleo emisor de obras como habitaciones reconstruidas en un espacio expositivo, tal que *u r 3 B, Doubled Room* (1994) replicada anteriormente dentro de la misma casa en *u r 3 A, Doubled Room* (1988) [3]. El sofisticado sistema de catalogación que utiliza Schneider está en función de si el trabajo está terminado —independientemente de si es interno o externo— (“u r” junto a un guarismo generalmente

---

<sup>10</sup> Cfr. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1973, p. 24.

<sup>11</sup> Entrevista entre Gregor Schneider y Ulrich Looock “I never throw anything away, I just go on...”, en SCHIMMEL, Paul, *Op. cit.*, pp. 35 y ss.

<sup>12</sup> Hay disparidad en cuanto a la transcripción del monograma “u r”. Algunos autores lo escriben sin espacio intermedio, así “ur”; por nuestra parte, preferimos ceñirnos a la manera utilizada por el propio artista para describir sus trabajos: “u r”.

<sup>13</sup> “Appendix”, *Ibid.*, p. 226.

<sup>14</sup> “Life’s Echo: Gregor Schneider’s *Dead House u r*”, *Ibid.*, pp. 103 y ss.

relacionado con el número de veces de construcción y desmontaje) o si está en curso (“u” y el correspondiente número)<sup>15</sup>.

El enfrentamiento a *Haus u r* constituye una prueba para la credibilidad del espectador, puesto que toda la obra está configurada como una gran ficción escenográfica. Merece la pena detenerse en el siguiente fragmento donde el especialista en arte contemporáneo Udo Kittelmann explica la impresión que le proporciona la casa durante una experiencia deambulatoria en su interior.

De una habitación a otra habitación, de puerta a puerta, de un hueco vacío al siguiente espacio intermedio, de la primera planta al piso bajo y al interior del sótano. Hay habitaciones con un tamaño normal, después, pequeñas aberturas y pasillos bajos, paredes móviles, encaladas o enyesadas, ventanas cerradas tras otras ventanas, luz solamente de las lámparas, una corriente de aire producida por un ventilador, paredes forradas y protegidas con plomo, lana de cristal y materiales de aislamiento acústico. “Pared ante pared, pared ante pared, muro tras muro, pasillo en la habitación, pared ante pared, zona de empapelado azul, habitación en la habitación”<sup>16</sup>.

Kittelmann continuaba con una lista de habitaciones que hacían referencias metafóricas (sobre todo sexuales) o explícitas de su finalidad, así: pasillo, dormitorio, cocina, despensa, o bien “el último agujero”, “la pajilla”, “el fin”, “en el centro”, “nido de amor”<sup>17</sup>. De este modo, la enumeración y descripción de los términos y elementos pasa a ser una letanía, una especie de *ostinato* que no parece tener fin<sup>18</sup>.

Así pues, han de considerarse como líneas maestras en el discurso plástico de Schneider la *acumulación reiterativa* y la *replicación flexiva*. En lo que se refiere a la acumulación, es un elemento retórico y redundante; los trayectos (¿o deberíamos hablar de *viajes*?) que ha filmado periódicamente en el interior de su casa, el video *u I, u 14* (1988) son buena muestra de ello,

<sup>15</sup> “Appendix”, *Ibid.*, p. 226.

<sup>16</sup> KITTELMANN, Udo, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>17</sup> Una lista somera de habitaciones anotada por Kittelmann son: Flur (pasillo), Windfang (porche), Schlafzimmer (dormitorio), Küche (cocina), Abstellkammer (trastero), Klo (baño), Das letzte Loch (El último agujero), Das Kleinste Wichen (La pajilla), Das Ende (El fin), Atelier (taller), Kaffeezimmer (sala del café), Im Kern (en el núcleo), Liebeslaube (nido de amor). Cfr. *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>18</sup> En este mismo sentido, hace pensar en la naturaleza acumulativa del palacio de Xanadú de Charles Foster Kane en *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941) o, más aún quizá, en la obsesión repetitiva del hotel imaginario de Marienbad —verdadero protagonista— donde una serie de situaciones inconexas quedaban hilvanadas por la arquitectura en el film *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961):

“Una vez más, camino, una vez más, a lo largo de estos pasillos, por entre estos salones, estas galerías de este edificio de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco, lúgubre, en el que *pasillos interminables suceden a otros pasillos, silenciosos, desiertos, sobrecargados de una sombría y fría decoración de armarillos de madera, estucos, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, columnas, pesadas colgaduras, marcos de puerta esculpidos, hileras de puertas, de galerías, de pasillos transversales que desembocan, a su vez, en salones desiertos, salones sobrecargados de adornos de otro siglo, salas silenciosas...*”. Cfr. ROBBE-GRILLET, Alain, *El año pasado en Marienbad. Cine-novela con 44 fotografías de la película de Alain Resnais*, Seix Barral, Barcelona 1962, pp. 30-31. El subrayado es nuestro.

Schneider desvela detalles interesantes como el aspecto escenográfico de las habitaciones montadas en el interior de otras: con un armazón similar al formato constructivo *ballon frame* —muy usado en escenarios y en edificaciones ligeras norteamericanas— y láminas de cartón enyesado, a todo ello se le añaden las consabidas conducciones de agua y de luz. Un recurso muy seductor es el de la falsa ventana con una falsa corriente de aire generada en la parte trasera con un ventilador.

La repetición se expresa en que la estructura general de algunas habitaciones de *Haus u r* es análoga a los círculos concéntricos, las *matrioshka* (muñecas rusas) o las cajas chinas; otras, en cambio, se asimilan a los laberintos donde hay puertas escamoteadas y entradas (o trampas) escondidas, como el dédalo descrito por Umberto Eco —a semejanza del universo borgiano de “La biblioteca de Babel”— en *El nombre de la rosa* (1980).

Por tanto, entrar en *Haus u r* es adentrarse en una visión de grandes contrastes donde podemos encontrar desde habitaciones como *u r 6, Gabinete de curiosidades*, del año 1989, una indudable heredera de las *Wunderkammern* del siglo XVII y abarrotada de objetos extraños [4]; o habitaciones amenazadoramente vacías como *u r 10-3, De repente, tuve miedo* (Rheydt, 1993) [5]; o incluso otras cuya posible finalidad nos aproximan a un inquietante mundo de gritos ahogados como en *u r 12, Habitación de invitados completamente aislada* (Rheydt, 1995), lugares, como decimos, vinculados antes al tormento que al descanso.

Como se puede apreciar, *Haus u r* es el punto de confluencia de líneas argumentales colindantes sobre todo con el cine de terror, pero también con la significación sexual mezclada con la posibilidad del tormento, en la órbita del sadomasoquismo extremo. No hace falta ser muy perspicaz para identificar lo subterráneo con lo infernal (*ab inferis*), puesto que mientras que en el desván habita la memoria —si asimilamos la verticalidad de la construcción a la figura humana—, en el subsuelo habitan las pesadillas. Así, *u r 14, El último agujero*, es un lugar de sepultura y de muerte donde yacen enterrados, como en un panteón familiar, los antepasados.

Otra de las habitaciones subterráneas, *Keller* (Sótano, 2000) recuerda poderosamente al lugar donde dos personajes de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) realizan sus prácticas sadomasoquistas, de tortura y violación; también en un sótano se rodaban las *snuff movies* de filmes como *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) o como *8 mm* (Asesinato en 8 mm, Tom Welles, 1999). Esa estancia, cuyas paredes aparecen desconchadas por la humedad, está decorada con una *mirrorball* —la sempiterna bola de espejos en toda discoteca de los años setenta y ochenta— pero ¿quién es capaz de divertirse en un lugar tan angustioso? En todas las estancias oscuras subyace la idea del laberinto o la mazmorra o, muy probablemente, una combinación de las dos [6]. Como ya hiciera Piranesi con sus famosas *Carceri*<sup>19</sup>, al incidir sobre

---

<sup>19</sup> “Si la perspectiva renacentista ordenó la representación del espacio para el hombre, Piranesi desmontó el artificio, vislumbró su desmoronamiento y ayudó, como pocos, a su fin trágico, y eso desde fechas tan tempranas como las de la publicación de la primera edición de sus *Carceri* en 1745”. RODRÍGUEZ,



lo sublime; Schneider hace lo propio con lo siniestro y en lugar de amplificar el espacio, lo minimiza y destruye de esa manera la perspectiva, con lo que consigue el efecto de un espacio opresivo, infernal.

Volviendo al topoanálisis de Gaston Bachelard, éste afirma que “en el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se ‘racionalizan’ fácilmente. En el sótano ... la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva”<sup>20</sup>. Bachelard acierta cuando polariza lo racional y vincula lo irracional con los temores ancestrales, pues el sentimiento de terror se halla íntimamente ligado a los lugares domésticos y conocidos. Así, el terror es el miedo en unos niveles tales que el individuo no puede dominar la angustia de manera sensata. Por tanto, mientras que el miedo es un mecanismo de defensa, el terror es un desequilibrio psicológico puntual; al ser un miedo irracional no tiene ningún fundamento físico, de ahí su dificultad para ser controlado.

En este punto confluyen dos conceptos: *aislamiento* y *claustrofilia*. En lo que se refiere al primero, un trabajo paradigmático (hay otros, por supuesto, en el corpus de Schneider) en este sentido puede ser *u r 8, Total isolierter toter Raum* (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991) [7]. Éste se establece como una especie de cámara acorazada en la que se observan las distintas capas de hormigón, lana de roca, plomo y espuma insonorizadora. De esta habitación no se puede escapar ni el sonido, de una manera análoga a los agujeros negros del espacio y su fuerza gravitatoria. Los amenazadores pinchos que recubren el recinto están fabricados con gomaespuma y su finalidad es convertirlo en, lo que se llama en acústica, una *habitación muerta* o *cámara anecóica* [8]<sup>21</sup>. De esta estructura se deduce que cualquier grito que se produjese dentro, por desgarrador que fuera, no se podría oír en el exterior de la misma.

La vinculación claustrofílica queda definida en función del topoanálisis de Bachelard: del rincón afirma que “es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad ... Se construye una *cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo* que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón”<sup>22</sup>. Aunque Bachelard no lo indica, se sobreentiende que la sensación de refugio se produce cuando la espalda del sujeto está apoyada en ese punto de confluencia de los tres planos de suelo y paredes. Pero, ¿qué ocurre cuándo no es así? Mirar hacia la pared es sinónimo (o al rincón, como sería este caso) de sanción. En esa misma dirección interpretativa, se pueden recordar los castigos semicorporales de la infancia como son los brazos en cruz, de rodillas, de pie, con peso

---

Delfin, “Giovanni Battista Piranesi”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. 1)*, Visor, Madrid 1996, p. 112.

<sup>20</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>21</sup> La cámara anecóica es una estancia especialmente diseñada para absorber el sonido que pueda rebotar en cualquiera de sus superficies, de este modo, se consigue eliminar el efecto de eco y de reverberación. Recuérdense las experiencias de investigación sonora de John Cage o Philip Glass.

<sup>22</sup> BACHELARD, Gaston, “Los rincones”, en *Op. cit.*, p. 183. El subrayado es nuestro.

o sin él, etcétera<sup>23</sup>; todos ellos de espaldas e indefensos ante un hipotético ataque. ¿No es casi un tópico, en las historias de terror, que el atacante, inevitablemente, sorprende a la víctima desde atrás? Si se está en completa negrura, hay una especie de vértigo al sentir en la espalda una extensión considerable de espacio vacío. Las fotografías no reproducen con exactitud la experiencia de las incursiones que realiza Schneider por el interior de su vivienda, en unas condiciones de oscuridad casi total, lo que recuerda a otro film de terror psicológico, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), donde apenas se muestran acciones, sino que éstas son evocadas mediante sonidos, dejando al espectador que imagine por su cuenta los resultados.

Hablando del castigo, y más concretamente, del castigo capital, se puede leer *Totes Raum in vaters Büro* (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989) [9] como el primer espacio al que le somete a un efecto punitivo, pues la estancia es condenada, por así decirlo, a morir emparedada; al mismo tiempo se puede entender como una *Unsichtbarer raum*, como una estancia existente pero, al fin y al cabo, “habitación invisible”. Con este proceder, la habitación queda omitida, anulada, sin dejar ningún rastro, como si no hubiera existido nunca. Es interesante retener esta idea pues en adelante, en la mayoría de los casos en los que reproduce (o reconstruye) una estancia de *Haus u r* en otro lugar, éstos van a llevar invariablemente el adjetivo *muerto*. Pocos meses antes de realizar esta obra, Schneider, demostrando un morboso interés hacia los asesinatos, había tomado una foto en el parque Breges de Rheydt, *Totes Kunststudentin* (Estudiante de arte muerta, 1988); en ella no hay ningún cadáver, solamente el lugar ficticio donde se podría haber hallado el cuerpo de una joven tras un hipotético asesinato o violación. En un alarde de “estética de la desaparición”, pues la fotografía solamente muestra un lugar, Schneider conmina a buscar un anclaje literario con el que comprender su trabajo.

En 2001, el pabellón alemán de la Bienal de Venecia sorprendió al público asistente a la muestra con la enorme instalación *Totes Haus u r*. Con ella, Schneider ganó el León de Oro de dicha edición. Dicha instalación estaba conformada por la vivienda de Gregor Schneider, que había sido trasladada a Venecia casi en su totalidad desde Rheydt. La entrada al pabellón era la puerta de su casa en la calle Unterheydener y el interior estaba constituido por el laberinto estratificado de habitaciones del alemán. Aunque no era la primera vez que se habían expuesto fragmentos de la vivienda, como en 1997, que se exhibieron en la Kunsthalle de Frankfurt am Mein algunas instalaciones procedentes de Rheydt en la muestra *Totes Haus u r 1985-97*<sup>24</sup>, sí que es cierto que no se había desarrollado en una escala tan magnífica [10].

---

<sup>23</sup> Recordemos en este mismo sentido, el trabajo de Santiago Sierra encargado para el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*.

<sup>24</sup> Posteriormente hubo exposiciones como [\*La maison morte u r 1985-1998\*](#), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París, 1998) o [\*Death House 1985-1999 Cellar\*](#), en la Galleria Massimo de Carlo, en Milán (1999).

La reubicación de edificios en lugares a distancia considerable no es nueva, desde luego, pues ahí se conservan los ejemplos de los templos de Abu Simbel, trasladados entre 1964 y 1968 para evitar su inmersión bajo las aguas de la presa de Asuán, o el cambio de emplazamiento de los claustros románicos enviados desde Francia y reconstruidos en Nueva York para el Metropolitan Museum. Aparte de la complejidad técnica que supone realizar réplicas y re-construcciones (en el sentido literal de la palabra), el matiz diferencial recae en la idea que introduce Schneider en cuanto al procedimiento genético. El título de la instalación era, recuérdese, *Totes Haus u r*, que significa “la casa muerta”. En él se revela la insólita concepción del artista en cuanto a su propia obra; es decir, se hace *necesario* que la casa o sus componentes *mueran* para ser trasladados a otro lugar. Las traslaciones de valores humanos a edificios son bien conocidas —ahí tenemos las plantas románicas, por poner un ejemplo—, sin embargo, lo interesante es esa idea de fragmentación (en el sentido de mutilación) para extraer un miembro de la casa y trasladarlo al ámbito expositivo. Dicho de otro modo, Schneider *mata* o *mutila* lo doméstico para poder convertirlo en una instalación susceptible de ser contemplada en tanto que objeto artístico.

A modo de ejemplo —para comprobar la pericia de Schneider— puede observarse el extraordinario parecido existente y la dificultad de distinguir una imagen de otra entre *u r 14*, *Das letzte Loch* (El último agujero), del año 1995 y realizada en Rheydt y su réplica de Venecia en *u r 14*, *Das letzte Loch*, *Totes Haus u r* [11]. Esta última muestra justifica el abordaje con un mayor detalle de la problemática de la clonación de espacios, sus estrategias expresivas y las consecuencias de sus efectos en los observadores.

### **La insólita esencia de la duplicación: *Die Familie Schneider***

En 2001 el ensayista y comisario Daniel Birnbaum, reflexionando sobre la naturaleza de *Totes Haus u r*, se cuestionaba si el artista alemán sería capaz de crear algo que fuera diferente de la casa de Unterheydener Strasse, dado que la exposición o *puesta en escena* del trabajo constituía, en cierto modo, la muerte de la obra, su fin. En aquellos momentos, el mismo Schneider, muy probablemente abrumado por un alcance no previsto de su obra, ni siquiera sabía si estaba progresando en su labor o si, en realidad, se estaba sumergiendo en un solipsismo artístico<sup>25</sup>. Sea como fuere, después del considerable tiempo que le tomó a Schneider construir el complejo entramado de *Haus u r*, se podía pensar que sus posibilidades expresivas se habían agotado y que cualquier producción seguiría estando circunscrita a los muros de la casa de Rheydt, como deducía Birnbaum; en otras palabras, que corría el peligro de convertirse en una factoría estilística endogámica y monótona.

---

<sup>25</sup> Véase BIRNBAUM, Daniel, *Op. cit.*, pp. 79-80.

En el otoño de 2004 se inauguró con cierta expectación la obra *Die Familie Schneider* (La familia Schneider). Dicha obra fue encargada al artista por la galería Artangel de Londres y se ubicó su instalación en los números 14 y 16 de Walden Street [12]. A primera vista, el título utiliza un recurso tan caro a Schneider que es el de introducir algún elemento autobiográfico o en primera persona, en este caso, alude a su propio apellido. No deja de ser una ironía que utilice ese título alguien que hasta hace bien poco era lo más parecido a un ermitaño.

En otro orden de cosas, podría haber parecido que era una muestra más de *Totes Haus* (como *La maison morte* en París, o *Death House* en Milán), pero, contra todo pronóstico, Schneider realizó un alarde expresivo que llevó hasta sus últimas consecuencias las variables estilísticas de la producción y la réplica de espacios, así como la idea obsesiva de la repetición de objetos.

*Die Familie Schneider* tuvo un carácter efímero —apenas tres meses— de manera análoga a muchas de las obras de Matta-Clark pero sin el añadido de la ilegalidad. Allí donde el neoyorquino violentaba aperturas metafóricas y físicas que implicaban actos de comunicación entre el espacio privado y el público, Schneider aplicaba barreras restrictivas que conducían a la significación de la obra por un camino inverso, el *plegamiento del espacio sobre sí mismo*. Así, las condiciones antepuestas que limitaban el acceso del público eran la cita previa y la prohibición expresa de entrar acompañado en el recinto de la instalación. Con ello se cumplían dos objetivos: que no hubiera una difusión masiva del evento y que no se viera disminuido el asombroso choque que le esperaba al visitante al enfrentarse a la obra en solitario.

Por ello, además del catálogo editado por Artangel, apenas se dispone de unos pocos testimonios en las críticas de los que pudieron asistir a la exposición<sup>26</sup>. La mayoría de ellos se centran mucho más en la superficie, llamémosle teatral, que en las implicaciones que resultan de este particular cruce de performance, escultura y arquitectura. Los desiguales textos de dicho catálogo lo componen la presentación de la obra por parte de uno de los directores de la galería, James Lingwood, “By appointment”; y los correspondientes a los escritores Andrew O’Hagan, “The Living Rooms”, y Colm Tóibín, “Two Houses”<sup>27</sup>.

En este punto, ha de explicarse el mecanismo narrativo de *Die Familie Schneider*. Los visitantes, después de que se les ha incluido en una lista confeccionada mediante cita previa,

---

<sup>26</sup> En el momento de revisar estas líneas (verano de 2007), afortunadamente, y de modo reciente, el artista ha adjuntado en su página web un vídeo que permite hacerse una idea bastante aproximada de cómo estaba organizada la instalación. Visítese el url <http://www.gregorschneider.de/biography.php>, el apartado dedicado al año 2004.

<sup>27</sup> Desgraciadamente, y como viene siendo una tónica general, el catálogo apenas arroja luz sobre los problemas iconográficos que son los que nos interesa esclarecer. Cfr. *Die Familie Schneider*, Artangel-Steidlmack, Londres 2004. Colm Tóibín es escritor, nacido en Enniscorthy (Irlanda, 1955) y en sus novelas representa el interés por el mundo cotidiano irlandés combinado con la temática homosexual. Uno de sus últimos libros es *Love in a Dark Time: Gay lives from Wilde to Almodovar* (existe traducción en castellano, *El amor en tiempos oscuros y otras historias sobre vidas y literatura gay*). Por su parte, Andrew O’Hagan (Glasgow, 1958) también es escritor y es lector de inglés en la Universidad de Strathclyde, Glasgow.

reciben las llaves de sendas casas en una oficina cercana a Walden Street. Una vez allí, entran cada uno en una de las dos casas sitas, como ya hemos dicho, en los números 14 y 16. En principio, el orden de la numeración no incide en el resultado final perceptivo, pues, como se verá, entrar primero en el portal 16 y hacerlo después en el 14 no afecta en modo alguno la recepción de la obra.

Lo que uno se encuentra allí es una casa mediocre y oscura en la que aparece una mujer lavando los platos en la cocina con expresión distraída; un hombre masturbándose en la ducha del baño del piso superior; un niño envuelto en una bolsa de plástico [13]; un sótano oscuro con una habitación vacía y empapelada con un diseño un tanto pasado de moda. A pesar de que las situaciones no son del todo usuales, nada parece llamar demasiado la atención, aunque sí se genera una cierta sensación de inquietud. Sin embargo, cuando el visitante accede a la casa contigua ocurre algo totalmente inesperado: lo que se acaba de ver apenas unos momentos antes vuelve a aparecer ante los ojos del espectador. La misma mujer fregando, el mismo hombre masturbándose en la ducha, el mismo niño escondido, la misma ubicación de los objetos y muebles cotidianos; en definitiva todo está duplicado. De este modo, y gracias al perspicaz empleo de actores que son hermanos gemelos, Schneider convierte todo el trabajo en una profunda reflexión sobre las consecuencias más bizarras de la repetición.

Las fotografías (realizadas por el mismo Schneider) del catálogo ayudan a hacerse una idea de cómo está configurada la instalación y a comprender la complejidad de este trabajo, igualmente permite juzgar el grado de duplicidad conseguido por Schneider. Casi todas ellas están tomadas en blanco y negro y recuerdan al estilo documental (en el sentido estricto de la palabra) que impregnan muchos de los trabajos de Santiago Sierra. Una primera ojeada da la errónea sensación de que todas las fotos están repetidas dos veces, sin embargo, en las páginas pares aparecen todas las imágenes pertenecientes al número 16, mientras que las impares corresponden al número 14 [14].

El recorrido que se extrae de la secuencia fotográfica es el que se propone a continuación. Si bien la numeración utilizada no coincide con el total de fotografías puesto que se han agrupado algunas fotos para ofrecer mayor claridad a nuestra exposición y facilitar el análisis e interpretación de la obra:

1. Fachada de ladrillo visto de las casas adosadas (estereotipo de *terrace* victoriana).
2. Entrada de una casa no muy grande con una decoración austera.
3. Pasillo.
4. Detalle de un clavo en la pared a la izquierda del visitante.
5. Al final del pasillo, a la derecha, la puerta de la cocina está entreabierta, en ella se puede atisbar un fogón de gas.



6. Al abrirse más la puerta se aprecia una figura humana en el fregadero, de espaldas y de cintura para abajo.
7. La figura corresponde a una mujer zurda que está limpiando platos con aspecto distraído.
8. Detalle de la disposición de los platos sucios y limpios.
9. Interior del frigorífico, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, se pueden distinguir unas tabletas de chocolate, quesitos, tarta, un frasco de lo que parece extracto de levadura (muy popular en Reino Unido) y otro de mermelada.
10. Esta cocina comunica con un pequeño salón a través de una cortina de tiras de plástico.
11. El salón está decorado con un sofá biplaza de terciopelo, con cojines, una mesita de teléfono, un mueble-rinconera, una mesita de sobremesa de metal y cristal, pepel pintado, cortinas de encaje, mesita de televisión, alfombra, un sillón orejero, un revistero, ceniceros con colillas y unas bolsas de plástico. El aspecto del conjunto es una mezcla heterogénea que combina lo hortera, lo cutre y el desorden. Las cortinas y los encajes no logran dar el aire de dignidad que se busca; un interior burgués de otro tiempo.
12. Detalle de la mesita y la chimenea.
13. Escalera de acceso al piso superior.
14. Situado encima de la cocina está el baño, distintas imágenes donde se muestran los mismos dobleces efectuadas en las toallas de sendas casas, la misma manera de colgar el tapón en el lavabo, la colocación del papel higiénico o los enseres de limpieza, etcétera.
15. A través de unas cortinas de plástico transparente se observa a un hombre que, semientendido, se está masturbando en la ducha. Hay que subrayar que al ver la postura del hombre no podemos deducir, en todo caso aventurar, que esté realizando dicho acto; por esta razón, es importante el punto de anclaje que establece el texto y que introduce un matiz diferencial necesario para el análisis de la obra. Andrew O'Hagan escribe en "The Living Rooms" (obsérvese que se puede traducir por 'las habitaciones vivientes'):

En el descansillo del primer piso del número 14 de la calle Walden —y otra vez en el número 16— se oye un chorrito de agua en el baño y al entrar en la habitación se encuentra un hombre de espaldas, encorvado bajo una débil ducha, y se puede ver por sus movimientos que se está masturbando<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> O'HAGAN, Andrew, "The Living Rooms", en *Die Familie Schneider*, p. 158.

16. A la derecha del baño hay un dormitorio sin ventanas. [Este hecho, que parece insignificante, entra en contradicción con la fachada del edificio, que sí posee vanos; de ello inferimos que Schneider ha cegado los vanos del primer piso]. A la izquierda de la puerta está la cama, y en su lateral izquierdo, un cuerpo semioculto bajo una bolsa negra y grande (pero no lo suficiente, puesto que asoman las piernas por debajo). Parece que algo terrible ha pasado, ¿acaso es una persona asesinada? La percepción de James Lingwood es que alguien está escondiéndose, pues según él,

Más allá de la evidente distancia y aislamiento, no hay ningún relato sobre la naturaleza de las relaciones de la familia —cada persona estaba en una habitación consigo misma, absorta en su propia actividad, lavar, masturbarse, ocultarse—<sup>29</sup>.

17. Escalera de subida a la buhardilla.

18. La puerta de la buhardilla está cerrada con una reja que llega hasta la mitad. Según reza el catálogo, en su interior hay un bebé, pero no lo sabemos a ciencia cierta<sup>30</sup>. En el video de la instalación, rodado por Schneider, no se oye ningún sonido que remita la existencia de ese hipotético bebé.

19. Descenso al piso inferior con atención a distintos detalles de la pared, como son grietas o juntas.

20. Entrada a una habitación del sótano que alberga únicamente una placa de calefacción y una bolsa con paquetes de papel higiénico. Está decorada con un papel pintado con motivos florales, muy del gusto de los años setenta. El techo parece ser muy bajo, lo que produce una incómoda sensación de claustrofobia.

21. Hay otra habitación, más pequeña que la anterior, pintada de color negro en su mayoría. Objetos sin identificar en el suelo y un cubo de basura de metal y una estantería de madera. En la pared se encuentra colgado un cordel que, unido a la oscuridad y a la visión de la silla caída en el suelo, puede engañar momentáneamente al espectador y hacerle creer que ha sido el escenario de un suicidio.

22. Un pasillo lleva a una habitación más oscura aún, vacía, a excepción de un colchón sucio en el suelo.

23. Un desconchón bajo la escalera con una forma similar a la del continente australiano.

---

<sup>29</sup> LINGWOOD, James, “By appointment”, en *Die Familie Schneider*, p. 155.

<sup>30</sup> “... En algún lugar debía existir un bebé, pero la habitación de arriba estaba cerrada con llave y no había ningún goce o sentimiento infantil, sólo una especie de insoportable desesperación en la idea de la ausencia”. O’HAGAN, A., *Op. cit.*, p. 159.

Como se acaba de demostrar, se hace comprensible que intentar describir *Die Familie Schneider*, como ocurría con *Haus u r*, se convierte, en el mejor de los casos, en una enumeración más o menos compleja de elementos. La obra de Schneider no se deja captar con facilidad por el lenguaje, debido a que sus posibilidades de lectura se ramifican y poseen asociaciones significativas de muy variada índole.

Así, desde el mito de Narciso y la consecuente vitalidad de su imagen especular hasta la turbadora presencia de los ginecólogos gemelos de *Dead Ringers* en el imaginario filmico de David Cronenberg, la alusión al doble en la historia cultural se ha renovado continuamente. La literatura y el folklore han dotado al *Doppelgänger* de una naturaleza variada: puede ser un espectro, o proceder de los abismos de la psique humana; claro está que también puede ser un doble biológico, un gemelo o una réplica exacta. El doble ha despertado también miedos aterradores (de hecho, existía el temor popular de que quien se veía a sí mismo recibía un presagio de la muerte), pero también remitía a fenómenos divinos como el de la *bilocación* en los santos Martín de Porres o Pío de Pietrelcina. El fotógrafo Joan Fontcuberta nos recordaba también las posibilidades expresivas de los desdobles santos en el *Milagro de la ubicuidad*, perteneciente a la serie *Karelia & Co.* (2001).

Hay algo en el duplicado que lo transforma en extremadamente misterioso y es la necesidad de que se mantenga dentro de unos límites controlados. El individuo está habituado a manejarse con una vasta magnitud de objetos seriados como pueden ser dispositivos electrónicos, automóviles, ropa, e incluso mobiliario que su exagerada homogeneidad e identidad pasa desapercibida<sup>31</sup>. Sin embargo, cuando esa repetición masiva se extrae de su contexto, por ejemplo, el supermercado, la cadena de montaje, la galería comercial, quien tiene esta visión suele rechazarla. Este mismo efecto de repulsión es el que se produce cuando lo aplica a los espacios y las personas; y más aún, si lo que se mimetizan son los actos o los movimientos, dando lugar al turbador *déjà vu*.

En lo que concierne a *Die Familie Schneider*, estamos ante algo que se podría denominar “Doppelgänger arquitectónico”. Pese a que el minimalismo sentó las bases para la estandarización objetual, Schneider lleva la estrategia de la duplicación a sus límites, al repetir todos y cada uno de los elementos —y su localización exacta— que conforman sendas instalaciones. A este factor cabe añadir la copia de la coreografía de gestos de los actores en la obra; al ser parejas de gemelos (Gina y Tina Fear y Paul y Stephen Johnson) se convierten, en cierto sentido, en estándares o copias biológicas. La norteamericana Beth Campbell (1971) también ha reflexionado sobre la cuestión de la duplicidad espacial, estas curiosidad la han llevado a crear instalaciones donde simula reflexiones especulares a partir de la repetición de

---

<sup>31</sup> La democratización y homologación de muchos productos como los muebles de IKEA, las cadenas de comida rápida, la ropa de H & M o los vuelos baratos de la compañía aérea EasyJet están llevando a lo que ya se comienza a denominar como la *sociedad del bajo coste*.

espacios adyacentes. Por ejemplo, *Never Ending Continuity Error* (Error de continuidad interminable, 2004) de Campbell, cuya ejecución semejaba ser el reflejo infinito —lo que en retórica se denomina como *mise en abîme*— de dos espejos enfrentados en un cuarto de baño, cuando en realidad constaba de cuatro paneles-scenariio consecutivos [15].

Indudablemente, *Die Familie Schneider* se establece como una apoteosis de la duplicación de lo que no es repetible (o no debería serlo): los espacios, las personas, las acciones y los gestos. Es por ello que, con estas instalaciones, se rompe el continuo espacio-temporal físico. Dicho de otro modo, se recorre un plano delimitado en un lapso de tiempo y éste vuelve a hacerse presente, merced a la adyacencia del lugar repetido y a las acciones que se realizan en él.

Otro de los parámetros necesarios para la comprensión de la obra es lo que denominamos el *componente espectral*. En *Die Familie Schneider* el espectador tiene la prohibición expresa de interaccionar con los actores, no se les puede interrumpir de esas actividades sin objetivo aparente y repetidas *ad infinitum*, por esta razón el visitante se coloca en una situación privilegiada: es como si éste no existiera o fuese invisible. Desde este punto de vista, sería la fantasía de cualquier antropólogo, la de poder observar sin ser detectado y deambular por el interior de toda clase de ritos y actos. En el doble itinerario marcado por las casas de la calle Walden, se presenta esa misma situación; se puede escudriñar atentamente a la mujer que friega los platos de manera distraída y monótona. La participación del espectador es, por tanto, nula, ya que se ha transformado en un mirón omnisciente; pero al mismo tiempo, le asalta la terrible sospecha de ser un ente fantasmal<sup>32</sup>. Esto nos hace recordar la historia de M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense* (El sexto sentido, 1999), donde la interpretación de Bruce Willis encarnando a un difunto que nadie ve —excepto un niño— no es muy distinta de la sensación que debieron tener los espectadores de *Die Familie Schneider*.

Todas estas cuestiones nos llevan, de modo innegable, a un matiz dramático que convendría resaltar. Por un lado, la evidente construcción escenográfica de los dos ambientes; por otro, la performance extendida hacia las orillas de la representación teatral. El sujeto pasivo, el espectador, no es consciente de la cantidad de detalles que pasan inadvertidos hasta que tiene la oportunidad de asistir al, digámoslo en términos del mundo del espectáculo, “siguiente pase de la función”. Toda la instalación-performance está estructurada mediante un sistema de imágenes que conviven unas al lado de otras, pero para las que no parece encontrarse un esquema argumental; el vínculo se produce justo en el punto de la fuerte tensión habida entre la

---

<sup>32</sup> Andrew O’Hagan: “Uno no se siente con la familia Schneider como si estuviera viendo fantasmas; no, uno mismo se siente como si fuera un fantasma, atormentando a estas personas en mitad de sus deprimentes quehaceres. Al final, cuando llegué ante un espejo en la casa Schneider, casi esperé no verme reflejado; me había sentido flotando de una habitación a otra, viendo pero sin ser visto”. Cfr. *Op. cit.*, p. 157.

lógica narrativa (la que nos indica *lo que deberíamos esperar ante una secuencia de actos*) y la lógica perceptiva (*lo que vemos realmente* en la instalación).

De modo consecuente, esta situación nos lleva a lanzar la siguiente hipótesis: que de la *desorientación narrativa* se pasa al *desorden temporal*; como si el fluir cronológico se hubiera alterado, y en vez de trazarse en una línea permanente, se le hubiera impuesto un itinerario temporal marcado por aristas<sup>33</sup>. *Die Familie Schneider* es una prueba donde se observa ese fuerte cambio significativo en la narración cronológica uniforme y, por consiguiente, se produce la anomalía de los tiempos, ya que quedan estratificados en lugar de ser sucesivos. Es decir, se acumulan una serie de acciones que ocupan un mismo espacio pero en distintos tiempos, donde se superponen pasado, presente y futuro.

De ahí, quizá, la aparente incongruencia de esas situaciones que se resisten a ser hilvanadas por la lógica. Pareciera que Schneider hubiera querido representar de manera visible distintos momentos temporales cuya coincidencia está localizada en un punto preciso, al modo narrativo-secuencial que se encuentra en pinturas medievales. De esta manera se pone de manifiesto que la conjunción de una mujer limpiando, un hombre masturbándose y un cuerpo semioculto fracturan nuestro entendimiento, y que al poner en un mismo plano lo diacrónico y lo diatópico, dan como resultado ese aspecto perturbador presente en la obra de Schneider.

#### **“Der Kubus ist ein Symbol der Angst”: las invasiones cúbicas**

En 2005 Schneider volvió a exponer en la Bienal de Venecia, esta vez no como representante de un pabellón nacional en los Giardini, sino como parte del proyecto dirigido por Rosa Martínez *Sempre un po' più lontano* (Siempre un poco más lejos) [16]. La idea original para *Cube Venice 2005*, un cubo compuesto por un armazón de tubería de metal y recubierto por una tela negra instalado en la plaza de San Marcos, fue rechazada y solamente se pudo ver en las salas del Arsenale un breve vídeo con el siguiente texto sobre el proyecto:

La idea original era reproducir exactamente la estructura de la Kaaba, la torre sagrada del Islam en La Meca, para traer uno de los más etéreos y misteriosos —y al mismo tiempo más bellos— edificios del mundo, más cerca del público occidental; allí se desarrolló una escultura completamente independiente y abstracta que determinaba el espacio. Un abstracto cubo negro de tela, el cual está inmóvil en la plaza de San Marcos como un cuerpo independiente libre de todas las asociaciones mentales.

---

<sup>33</sup> A nuestro entender, Gregor Schneider rompe la vinculación tempo-espacial de la obra de arte necesaria para su percepción y ulterior comprensión. Esta necesidad es, según Mijail Bajtin, el *cronótopo*, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Citado en VALLES CALATRAVA, José R. (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada 2002, pp. 232, 277-278.



El Cube Venice 2005 en la plaza de San Marcos no es una reconstrucción de la Kaaba en La Meca. Es distinto en cuanto a masa, materiales y funciones. Representa una forma geométrica abstracta. No obstante, sentimos la profunda fuerza antigua que procede de este objeto. En esta forma geométrica, ¿dónde yace el secreto de su fuerza eterna y de su expansión cultural?

Desde el principio, el cubo ha sido una de las formas básicas del moderno arte occidental, que buscaba las raíces de un entendimiento primordial, que trascendería más allá de una imagen natural copiada certeramente. ¿Por qué los profetas islámicos, de manera precisa, seleccionaron esta forma como su principal torre sagrada? Generalmente aceptada como una forma arcaica, adoptada por los arquitectos occidentales, nos enseña cuán cerca están las aparentemente diferentes culturas en sus orígenes, anhelos y percepciones. La plaza de San Marcos es el lugar ideal para ello porque están situados importantes edificios de la historia cultural europea, mezclada con la occidental. Un cubo tiene el poder para desplazar a la gente. La forma elegida para el Cube Venice 2005 y el tratamiento desde la posición artística llegará a ser, de esta manera, una medida también para ver en qué punto del diálogo nos encontramos hoy día.

*“Tengo la esperanza de que este cubo con sus espectaculares y radiantes emisiones, podría recordarnos los elementos culturales que tenemos en común”.*

Sobre la invitación para la Bienal de Venecia de 2005, Gregor Schneider desarrolló el proyecto Cube Venice 2005, el cual fue rechazado por razones políticas y contra la voluntad de la comisaria y, por ello, no pudo ser realizado.

Tampoco se permitió documentar el proyecto no censurado en el catálogo de la Bienal<sup>34</sup>.

A pesar de lo expuesto por Schneider, desde el punto de vista institucional, la motivación para evitar el cumplimiento de la obra fue otra; parece ser que la cuestión estaba relacionada no tanto con un problema de *incorrección política* como con uno de *seguridad*, conceptos muy en boga en la jerga neoconservadora. Así, la agente de prensa de la Bienal de Venecia, Alessandra Santerini, hacía público ese endeble y absurdo argumento —lo que, a todas luces, era un acto de censura— aduciendo que “temían que ello pudiera ofender el sentimiento religioso de la comunidad musulmana y además, bloqueaba la vista de parte de la plaza”<sup>35</sup>. Esto venía a significar, como afirmó un portavoz de la Dirección General de Arquitectura de Venecia, que el permiso se denegó para evitar la posibilidad de que la ciudad pudiera convertirse en objetivo del terrorismo<sup>36</sup>.

Aunque Schneider había dicho que el cubo en realidad era una cita al *Cuadrado negro* pintado por Kassemir Malevitch en 1915, el referente visual es, ya se ha dicho, la Kaaba —que

<sup>34</sup> El video se puede ver en la página web del propio Gregor Schneider, en la sección de 2005 <http://www.gregorschneider.de/biography.php>.

<sup>35</sup> <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=11843>.

<sup>36</sup> *Ibid.*

significa ‘cubo’—; situada en La Meca, al oeste de la Península Arábiga, es un recinto cúbico de color negro, de quince metros de lado y en cuyo interior se custodia la Piedra negra, el meteorito que, según la tradición, le entregó el arcángel San Gabriel a Abraham.

A primera vista la obra de Schneider, tal y como había sido esbozada, se convertía casi en un calco de la Kaaba; pero no lo sería tanto por su gran semejanza formal (aunque haya diferencias, como las bandas decoradas de la Kaaba) sino por la ubicación del cubo. De haberse construido, éste se hubiera situado en el centro de la plaza frente al Palacio Ducal y la basílica de San Marcos; como se puede apreciar, las cúpulas de la basílica y la torre, así como los arcos apuntados de la galería del palacio hubieran dotado a la instalación de un efecto de *orientalidad*. Con ello Schneider lo que habría conseguido no hubiera sido más que una gigantesca escenografía efectuada a base de fragmentos más evocadores que representativos. Quizá la cuestión del escándalo subyace en que al ser la plaza de San Marcos menor que el patio de la mezquita de Al-haram, que tiene capacidad para unas 35.000 personas, se hubieran alterado considerablemente las proporciones inclinándose por el simulacro de una Kaaba gigantesca en la plaza veneciana.

Los elementos iconográficos “orientalizantes” del proyecto *Cube Venice* no son, en modo alguno, descabellados, si pensamos que uno de los aciertos de la república veneciana fue su tolerancia religiosa con respecto al Islam. En efecto, este hecho supuso para la ciudad abundantes beneficios debido a que pudo comerciar con Alejandría o Beirut mientras que el imperio bizantino estaba en guerra contra los turcos. De este modo, Venecia se convirtió en una especie de bisagra que acercaba el mundo oriental y el occidental. Entonces, si Venecia fue una ciudad exótica y un puente entre culturas, ¿dónde debemos buscar el escándalo de la obra? La cuestión está en que esa “pseudo-Kaaba” se hace incómoda a la vista del moderno ojo occidental, pues en nuestro marco actual de parámetros visuales esa construcción significaría un hipotético dominio del mundo musulmán en Europa.

En este sentido, se puede observar que este contexto no es más que la actualización de aquel miedo colectivo —*peligro amarillo*—, pero con un nuevo enemigo, el *islamismo radical*. La razón de que un simple cubo negro se convierta en un símbolo inadecuado ha de buscarse en la repulsión mutua entre el estilo de vida occidental (léase americanizado) y los valores tradicionales del mundo musulmán. La aversión que ha ido creciendo en las dos últimas décadas ha establecido una brecha insalvable entre ambas culturas y sobre la que se cierne la siniestra sombra del ambiente bélico<sup>37</sup>.

Pese a que artistas como Morris o Judd habían acudido a las formas geométricas puras en un intento de despojarlas de significado, las propiedades simbólicas del cubo —más allá de

---

<sup>37</sup> A juzgar por el título de este libro, las tesis que manejan sus autores (Amine Haase, Friedhelm Mennekes y Eugene Blume, con imágenes de Gregor Schneider) no deben ser muy distintas de las nuestras, desgraciadamente, sólo hemos tenido acceso a él mediante reseñas. *Gregor Schneider: Cubes. Art in the Age of Global Terrorism*, Charta, Londres 2006.

su localización y de su sentido escenográfico— son innegables, pues representan el estatismo, la permanencia, los cuatro elementos y la tierra. Por otra parte, aunque el color negro en rigor es la ausencia de colores, éste remite a la oscuridad, la sabiduría oculta (*nigredo*) o el tiempo<sup>38</sup>, todos ellos elementos vinculados al trabajo del alemán.

Un año después de ser rechazado el proyecto de Venecia, una idea similar fue presentada en la Hamburger Bahnhof de Berlín, *Berlin Cube 2006*, y también sujeta a censura, por lo que no llegó a ejecutarse el encargo [17]. El curador del centro, Eugen Blume, tenía la intención de instalar el cubo de Schneider frente al acceso principal del edificio. Pese al empeño de Blume, la jerarquía institucional encarnada en su Director de Museos estatales de Berlín, Klaus Peter Schuster, presentó su veto motivado por las mismas causas que en Venecia<sup>39</sup>.

Por el momento, la historia del *schwarze Kubus* ha concluido con la ejecución del mismo en la exposición *Das schwarze Quadrat - Hommage an Malewitsch* (El cuadrado negro - Homenaje a Malevitch) comisariada por Hubertus Gassner en la Kunsthalle de Hamburgo. La nómina de artistas es variada y consta de artistas como Jean Tinguely, Yves Klein, Lucio Fontana, Ad Reinhardt, Carl André, Bruce Nauman, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra o el mismo Malevich<sup>40</sup>. La obra de Schneider *Cube Hamburg 2007* se ha instalado en el espacio existente entre el recinto original de la Kunsthalle y la ampliación de 1997 [18]. Debido al marco contextual de “deshumanización” en una muestra que tiende hacia la frialdad del minimalismo; en este mismo orden de cosas, es interesante observar cómo *Cube Hamburg*, pese a la igualdad formal con *Cube Venice*, tiende a una especie de vaciado de significación, este “grado cero” se explica por el cambio de escenario, que elimina todas las connotaciones políticas y la convierte en una obra inocua.

Sin embargo, y a pesar de las cuestiones que había generado este diseño, sí había llegado a materializarse una derivación del mismo. Nos referimos a la obra *Cube Cadiz 2006* [19], que se pudo contemplar en la exposición *Testigos* llevada a cabo en la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo en 2006<sup>41</sup>. La ordenación de esta pieza no difiere demasiado de sus elementos originales; sin embargo, con apenas un par de cambios en su configuración altera radicalmente el significado final de la obra<sup>42</sup>. Ésta también es un cubo de quince metros de altura constituido por un andamio de tubería metálica y forrado de tela, que en este caso es

<sup>38</sup> Véanse las voces *color*, *cuadrado* y *cubo*, en CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997, pp. 143-145; pp. 159-160 y p. 162, respectivamente.

<sup>39</sup> KREMER, Boris, “Autodaffy” en [http://www.caesa.org.au/cvapsa/2006/10\\_bs35\\_4/kremer.pdf](http://www.caesa.org.au/cvapsa/2006/10_bs35_4/kremer.pdf), p. 4. Asimismo, véase el video del noticiario cultural alemán *Kulturzeit*, que repasa la polémica sobre dicha obra, en la página de Gregor Schneider, <http://www.youtube.com/watch?v=LKfDwYlx5fs>.

<sup>40</sup> Véase la página de la Hamburger Kunsthalle en [http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en\\_start.html](http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en_start.html).

<sup>41</sup> Cfr. el catálogo de la exposición *Testigos – Witnesses*, Fundación Nmac Montemedio, Charta, Milán 2006.

<sup>42</sup> No estamos de acuerdo con la siguiente afirmación del crítico José Marín Medina ni con el título con el que rebautiza a la obra de Schneider cuando dice que “también se refiere al Islam el gran cubo *La Kaaba blanca*”, Cfr. “Testigos: nuevos aires sobre arte-naturaleza”, en *El Cultural*, 29 de junio de 2006.

blanca. El otro gran cambio con respecto a los parámetros iniciales es el marco donde se ubica la instalación, pues la Fundación se encuentra localizada en el paraje natural de la Dehesa de Montenmedio (Vejer de la Frontera).

Para Gregor Schneider esta obra se forma “como monumento conmemorativo para la paz entre las culturas. Es un sencillo espacio cerrado con un velo blanco, al que no se puede acceder”<sup>43</sup>. Dejando a un lado la superficial oposición de significados simbólicos entre el blanco y el negro, podemos constatar que donde antes existía el espacio urbano y una actitud que se leía en clave política, ahora es el ámbito de la naturaleza. Así que donde antes se aglomeraban las multitudes, ahora es más un lugar de recogimiento donde se respira la quietud de la soledad. La idea principal de este monumento se inscribe en la del vestigio de construcciones primigenias como los observatorios astrológicos de Stonehenge, por ejemplo, o a la visión romántica de las ruinas de Palmira. Pero también se detecta una posible transferencia del land art, en concreto, en la semejanza evidente que se encuentra en un proyecto irrealizado de Robert Smithson *Cube in Seascape* (1966), como se puede observar, el paralelismo es indudable [19].

### Epílogo del castigo

Como últimos apuntes habría que citar dos obras recientes en las que Gregor Schneider, sin abandonar su pulsión arquitectónica ni su atracción hacia lo tenebroso, progresa en la senda de una incisiva crítica de marcado carácter político iniciada con *Cube Venice*. Nos referimos a *Weisse Folter* (Tortura blanca) y *Bondi Beach*.

La primera de ellas ha estado expuesta en el centro de arte Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf (K21 NRW) hasta el mes de julio de 2007. Schneider ha transformado el sótano de la institución en una sucesión de celdas, y aunque no es una reproducción exacta, flota en el ambiente el aire inequívoco de la prisión estadounidense en suelo cubano de Guantánamo [20]. El título de *Weisse Folter* hace referencia a lo que se ha denominado como “tortura blanca”, un tipo de tormento psicológico que hace desmoronarse al individuo mediante la privación del sueño, el cansancio extenuante, la eliminación de estímulos sensoriales o, al contrario, una saturación de ellos, con altos niveles de sonido e iluminación; tampoco se descartan distintos escarnios o algunas agresiones físicas de dolor leve, como microasfixias con bolsas de plástico, o la simulación de todo tipo de humillaciones, sobre todo sexuales.

La intervención toma como punto de partida los bloques de celdas del Camp V de Guantánamo (también llamado Camp Delta de Gtmo., “Gitmo” como pronuncian los marines

---

<sup>43</sup> <http://www.fundacionnmac.com/spanish/coleccion.php?id=105>.

norteamericanos, para abreviar), celdas donde se llevan a cabo todas las fases de tortura cuando al detenido se le aplica la supresión sensorial.

La idea del aislamiento total no es nueva para Gregor Schneider, ya se había visto en *ur 8, Completely Insulated Death Room*, aunque, no obstante, no era la primera vez que utilizaba este argumento compositivo. En las tempranas *Completely Isolated Boxes* (Rheydt, 1986), construyó dos cubos blancos, de alrededor de un metro de lado, enfrentados entre sí dentro de una habitación; con un tamaño aceptable para albergar a una persona, con ellas se llamaba la atención sobre la posibilidad de aislar totalmente a un ser humano en una cámara insonorizada; si para Schneider el cubo se configura como un símbolo de la angustia o del miedo (*der Kubus ist ein Symbol der Angst*), es posible comprender el desplazamiento desde la posición *literaria* hacia otra más *ideológica* al entrar en contacto con la noción de la tortura.

La otra obra se titula *Bondi Beach. 21 beach cells*, expuesta durante los meses de septiembre y octubre de 2007 en Sydney; esta instalación ha sido financiada por Kaldor Art Projects, cuyo director, John Kaldor, fue promotor del trabajo de Christo y Jean-Claude *Wrapped Coast*, en Little Bay, Australia, en 1968. El título de la propuesta de Schneider se refiere a la playa del mismo nombre de la región de Nueva Gales del Sur, muy cerca de Sidney, un paraíso costero para todos los practicantes de deportes acuáticos, en concreto del surf. Las veintiuna celdas, cada una de ellas con un tamaño de 4 x 4 metros, recuerdan a algunos ejemplos del *minimalismo combativo* de Santiago Sierra; no deja de ser intrigante ese título porque ¿para qué son necesarias unas celdas en la playa? Al igual que con *Weisse Folter*, Schneider tampoco ha creado una réplica exacta de otra sección de la prisión de Guantánamo, sino que es una reproducción ideal o una evocación teatral. El lugar que toma como modelo es, otra vez, Guantánamo, concretamente el X Ray Camp de Gtmo, llamado así, probablemente, por la ausencia de elementos que obstaculicen la vigilancia de los detenidos, dado que la separación de las celdas lo constituye un simple vallado de alambre, en definitiva, una revisión contemporánea de la arquitectura panóptica benthamiana [21].

Es en este X Ray Camp donde se ejecutan algunas prácticas de la mencionada tortura blanca como pueden ser la exposición a las inclemencias del tiempo o la agresión mediante luz intensa por la noche e, incluso, música a niveles ensordecedores.

De un modo muy sagaz, Schneider ha contrapuesto la experiencia del tormento que sufren los presos de Guantánamo con el sol y la *bonheur de vivre* de quienes disfrutan de las playas de Bondi Beach. También ha acondicionado las celdas de un modo especial: en ellas ha incluido unas sombrillas blancas y, en lugar de un camastro, una colchoneta de las que se utilizan en la playa; también ha colocado, como oposición, las grandes y siniestras bolsas de plástico negro, muy similares a la utilizadas en *Die Familie Schneider* para ocultar el cuerpo del niño en el dormitorio o *Mann mit Schwanz* (Hombre con polla, 2004). Como es sabido en el

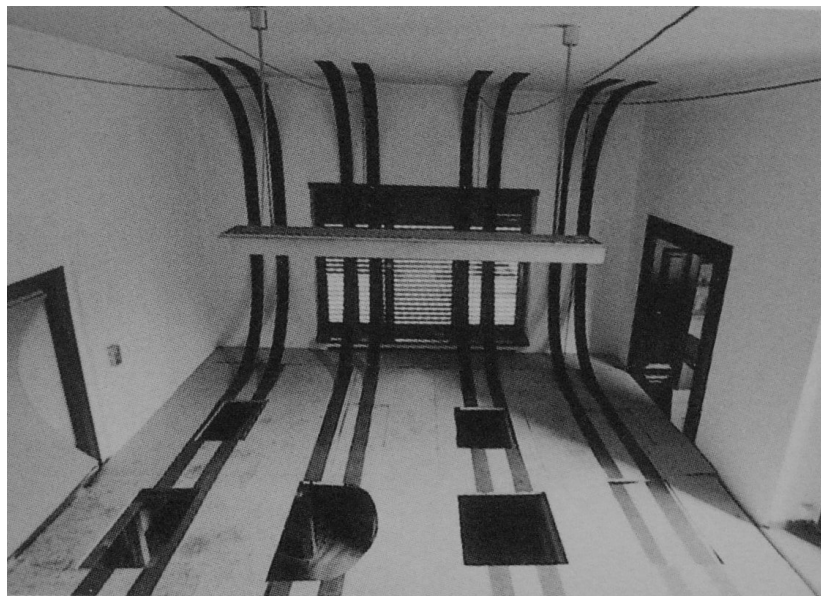


imaginario cinematográfico popular, esas bolsas negras también son las que se utilizan para transportar los cadáveres a los institutos forenses.

La lectura que se colige del conjunto es que tanto *Bondi Beach* como *Weisse Folter* son obras complementarias, pues ambas relatan o describen el ámbito espacial donde se hace efectiva esa “tortura blanca”, no dolorosa corporalmente pero tan aguda como el suplicio físico. Para concluir, es necesario señalar cómo hay dos vías emergentes y paralelas en la obra de Schneider: por un lado, se observa una progresión paulatina en cuanto a la visibilidad de su obra, es decir, ha pasado del espacio privado o más íntimo de la galería a la instalación en lugares abiertos de la ciudad. Por otra parte, que esa mayor visibilidad es directamente proporcional a la temática política de esas obras. En el ejemplo de *Bondi Beach*, Schneider ha obtenido un fuerte contraste al transferir lo inhumano de la tortura a las costas soleadas de Sidney; con todo ello, Schneider viene a decir que las situaciones sobrecogedoras o terroríficas no están siempre relacionadas con la noche o la oscuridad, puesto que la abyección y los monstruos acechan a plena luz del día sin necesidad de agazaparse en los rincones o en los sótanos, puesto que ya viven cómodamente instalados en despachos y palacios.



[1] Gregor Schneider, *Haus u r*. Fachada principal de la vivienda/obra/taller de Gregor Schneider, ubicada en la calle Unterheydener, Rheydt



[2] Gregor Schneider, *Suelo elevado con trampilla*, 1985



[3] Gregor Schneider, *u r 3 B, Doubled room*, Galerie Andreas Weiss, Berlin, 1994 y *u r 3 A, Doubled room*, Rheydt, 1988



[4] Gregor Schneider, *u r 6, Gabinete de curiosidades*, Haus u r, Rheyd, 1989; mostrador de *artificialia*, mapas e instrumentos procedente del gabinete de curiosidades del Dommuseum de Salzburgo

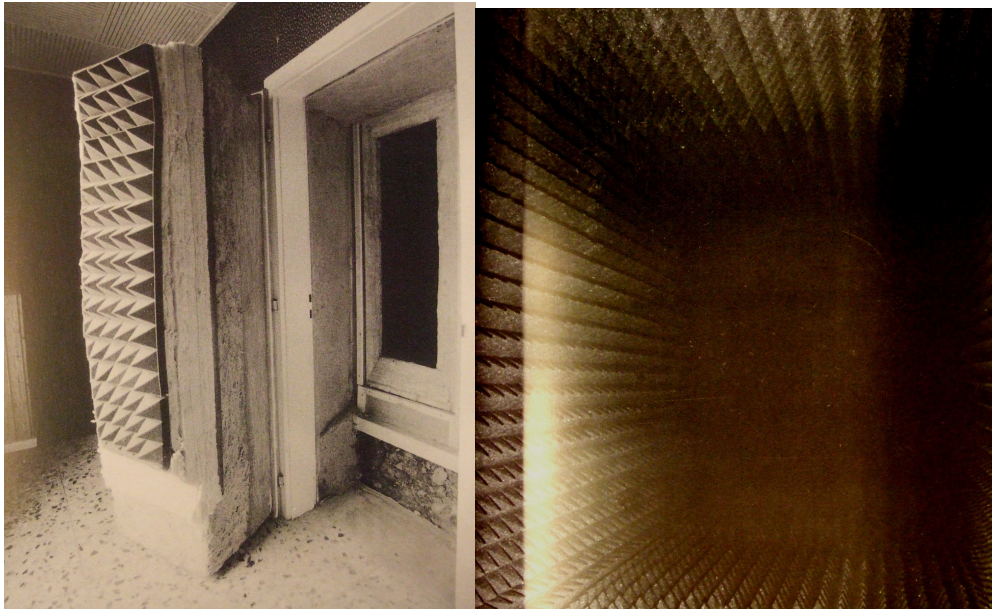


[5] Gregor Schneider, *u r 10-3, De repente, tuve miedo*, Rheyd, 1993



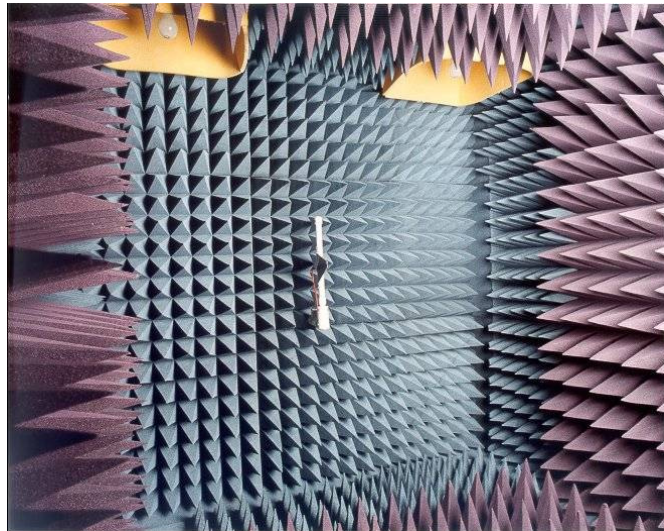


[6] Gregor Schneider, *Keller*, instalación en la Bienal de Venecia, 2001



[7] Gregor Schneider, *u r 8, Total isolierter toter Raum* (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991)





[8] Cámara anecóica



[9] Gregor Schneider, *Toter Raum in vaters Büro* (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989). Hemos presentado la secuencia de imágenes justo en el orden inverso de su disposición original en la página web del artista. La habitación, en este caso un baño, va quedando sellada paulatinamente, de manera análoga a como se emparedaba a alguien ejecutando una pena capital. En la última fotografía, su lado derecho presenta, merced al esquinamiento, la huella “fantasmal” de esa habitación, existente pero inutilizable



**[10]** Entrada al Pabellón alemán en la Bienal de Venecia de 2001, obsérvese que la puerta de entrada es el portal de Unterheydenerstrasse





[11] Gregor Schneider, *u r 14, El último agujero, Haus u r* (Rheydt, 1995); *u r 14, El último agujero, Totes Haus u r* (Venecia, 2001)

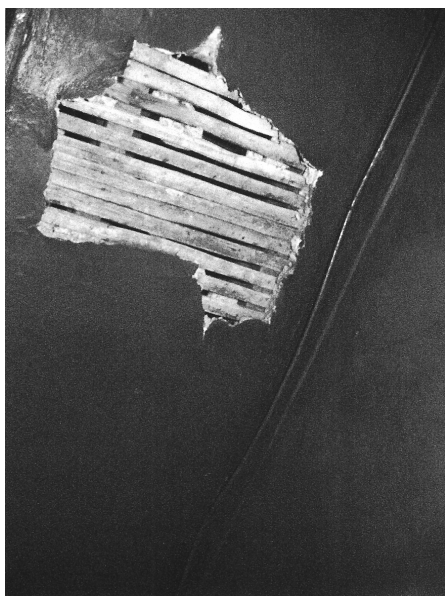


[12] Vista general de la fachada de los números 14 y 16 de Walden Street





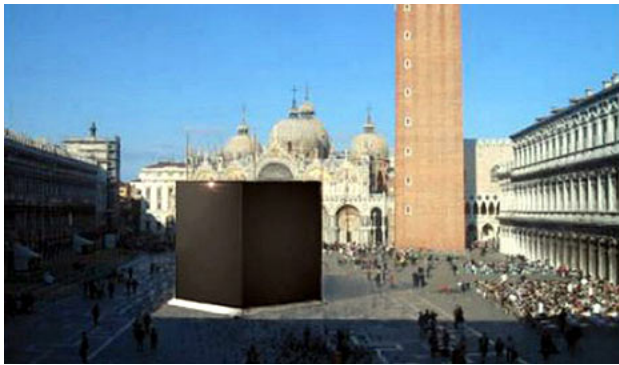
[13] *In the kitchen*, la mujer fregando (Gina y Tina Fear); *Shower of praise*, el hombre que se masturba en la ducha (Paul y Stephen Johnson); *Bedroom*, el niño semioculto que parece un cadáver



[14] Distintos aspectos superficiales de cada una de las casas, en ellos se aprecia la minuciosidad en la reproducción de los más mínimos detalles, como pueden ser la colocación de los enseres, la ubicación del cableado o, incluso, los desconchados de las paredes



[15] Beth Campbell, *Never Ending Continuity Error*, 2004



[16] Gregor Schneider, infografía digital del proyecto *Cube Venice 2005* y vista general de la Kaaba. Nótese cómo, además de las similitudes formales, se produce la evocación de un ambiente mediante una eficaz economía de medios





[17] Gregor Schneider, *Berlin Cube* 2006



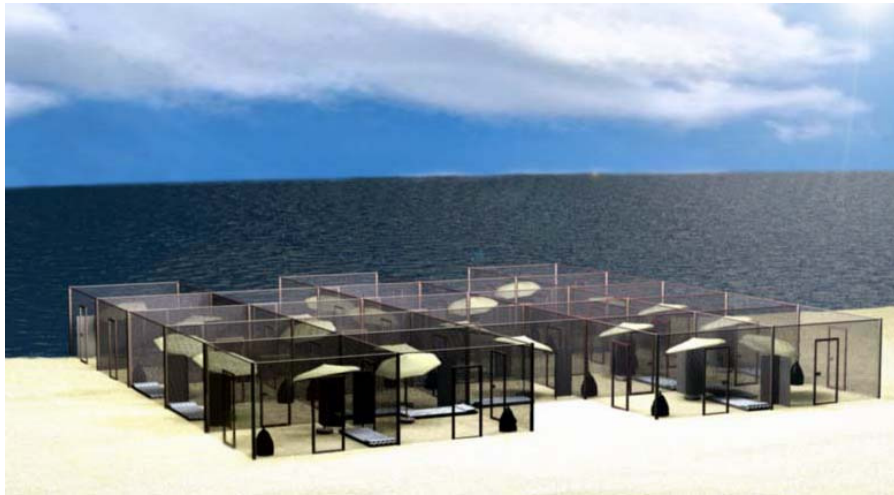
[18] Gregor Schneider, *Cube Hamburg* 2007



[19] Geometría y paisaje: *Cube Cadiz* 2006 junto al proyecto de Robert Smithson, *Cube in Seascape* del año 1966



[20] Arriba, *Weisse Folter*, expuesta en el centro K21 NRW de Düsseldorf; abajo, un pasillo distribuidor de las celdas reales del Campo V o Campo Delta, perteneciente al recinto penitenciario de Guantánamo (Cuba)



[21] Gregor Schneider, *Bondi Beach, 21 beach cells*, Sidney 2007. Vista del Campo X Ray de Guantánamo

## 6. Erosiones

### La reconfiguración urbana del espacio público

A lo largo de los capítulos anteriores se ha podido constatar el hecho de que la arquitectura se manifiesta en la forma de un potente motor multidireccional cuyo influjo se puede percibir en distintas áreas socioculturales. El siguiente apartado se dedicará a considerar aquellas expresiones que tienen el objetivo de situarse conceptualmente en el intersticio habido entre la obra de arte —en el sentido más amplio de la palabra— y la práctica arquitectónica —entendida ésta básicamente como una construcción—. A este respecto intentaremos acudir a intervenciones en lugares públicos, con preferencia por aquellas manifestaciones que surgen en la ciudad, puesto que, de otro modo, si se llevan a cabo en, por poner un ejemplo, aldeas o localidades pequeñas, estarían orbitando —al menos desde nuestra perspectiva— en las proximidades del *land art*. Llegados a este punto habrá de continuarse la reflexión con las manifestaciones artísticas en el espacio público, concibiendo éste como el espacio urbanizado donde existe una supuesta libre circulación de individuos y, también, el espacio institucional que está integrado en mayor o menor medida con la ciudad.

Se puede partir de esa proposición al mismo tiempo que se mantienen en la mente las grandes metamorfosis económicas, sociales y urbanas acaecidas en la segunda mitad del siglo XX, por esa razón habría que interrogarse si existe físicamente eso que se ha designado convencionalmente como *espacio público* o si, por el contrario, es una construcción cultural tan virtual como el ciberespacio de la red infográfica. La premisa es que, en realidad, el espacio público está construido en función del espacio privado, que es una corteza ficticia; dicho en otros términos, que aquél está supeditado a las necesidades de este último: el motivo reside en que el espacio público está *configurado residualmente*, a partir de los recortes o ranuras dispuestos entre las propiedades y otras áreas privadas.

No obstante, la apariencia general, o mejor dicho, el simulacro establecido, trae consigo la noción de que el lugar público es una entidad independiente; aunque tal espacio no sería

exactamente una posesión, puesto que el Estado —en tanto que potestad supraindividual— tiene un poder sobre él y permite, (en realidad *tolera*) el uso y disfrute del mismo por los habitantes de la ciudad, es esta la razón por la que está sujeto a múltiples regulaciones que van más allá de las normas lógicas de convivencia. Esto se explica perfectamente cuando sobrevienen regímenes autoritarios, puesto que una de las reacciones más inmediatas de éstos suele ser la restricción de los accesos a las calles y espacios públicos, plasmada en la imposición de trabas para el libre movimiento de los individuos y la aplicación de toques de queda que regulan con carácter inflexible la temporalidad de los desplazamientos en la ciudad. En este sentido, los últimos trabajos de documentación del artista británico Nils Norman (Sussex, 1966) servirían como ilustrador de los principios impositivos que se transfieren del ámbito privado al espacio público y que condicionan las posibilidades de reunión en la calle; en contraposición, Norman propone una reorganización de los lugares, centrándose, sobre todo, en la importancia de los parques infantiles<sup>1</sup>. Aquellos imperativos físicos se hacen evidentes en el cada vez más extendido *blindaje callejero*: ausencia de mobiliario urbano destinado al descanso, incómodos asientos divididos que impiden tumbarse encima, agudas formas contundentes que rematan los sotobancos de comercios y entidades financieras, vallas que determinan ya no tanto el acceso entre espacios como la circulación de los ciudadanos, todo ello dentro de un sinfín de barreras limitadoras.

Retrocediendo en el tiempo, se puede observar que la tradicional intervención artística en el espacio público suponía en la práctica una *puesta en escena*, una representación del poder real, entendido como aquella fuerza institucionalizada que ejerce una presión efectiva, constante y desigual sobre la masa ciudadana. Es el motivo de que la historia del arte esté jalonada de expresiones constructivas destinadas a perdurar y sobrevivir a quienes las erigieron. Se podría afirmar, por tanto, que el *monumento* se establecía en tanto que acción, preferentemente arquitectónica, cuyo objetivo principal consistía en glorificar a las tres castas más visibles del poder: política, militar y religiosa. Así pues, se configuraban en hitos pomposos donde su última finalidad era *desplegarse sobre la metrópoli con un inequívoco mensaje de dominación*, por este motivo cabe inferir que, además, estas obras constituían en realidad un espejo amplificador del alcance del poder. Por consiguiente, ¿qué cualidad podrían compartir las pirámides egipcias, el Partenón, los *moai* de la Isla de Pascua, la escultura del condotiero Gattamelata y el arco de la Défense? Son representaciones de poder. De este modo, el margen de maniobra del artista y del arquitecto, tal y como les ha ocurrido en otras situaciones de patrocinio, estaba limitado al acatamiento de los encargos, razón por la que se convertían en el instrumento que ejecutaba los deseos de propaganda de la élite dominante.

---

<sup>1</sup> Presentación del *work-in-progress* del propio Nils Norman en el ciclo de conferencias *Proyecto Utopías*, organizado por Intermediæ en Madrid del 11 al 21 de septiembre de 2007.



Eso en cuanto a la práctica o construcción real de la atmósfera mnemotécnica, pero ¿qué ocurre con el marco urbano y sus habitantes? La ciudad es el escenario donde se representan las comedias y los dramas políticos y sus ciudadanos no son más que meros cortejos, figurantes. De manera inesperada, en el contexto español contemporáneo existen ejemplos que ilustran la vigencia de comportamientos visuales más propios del Antiguo Régimen. Con motivo de homenajear a las víctimas del brutal atentado del 11 de marzo de 2004 en la estación de Atocha, se construyó en abril de ese mismo año un monumento provisional que constaba de 192 árboles que representaban a cada uno de los fallecidos aquel día. Pero dada la cercanía temporal de la boda del Príncipe Felipe el día 22 de mayo se incluyó ese *memento mori* en los preparativos de la misma, un dispositivo de engalanamiento urbano que incluía proyecciones cromáticas en edificios, flores, banderas y otros elementos decorativos, así como el escamoteado de obras y andamios bajo un, literalmente, manto publicitario [1]. De la misma manera que en tiempos de la *representación de la maquinaria despótica*, tal y como lo argumentaría Deleuze, los ciudadanos salían a la calle como un módulo más de la retórica del poder; contrariamente, ¿cuándo se han tomado esas mismas calles a excepción de ser masacrados en alguna revuelta? Sin temor a equivocarnos, se pueden reducir a tres ocasiones: en fastos imperiales, en fiestas profanas como el Carnaval o en festejos populares de los santos patronales.

La abrupta discontinuidad que trajo consigo lo moderno instaló nuevos códigos tanto en la manera de pensar como de percibir lo urbano y lo público. Una de las lecturas del espacio que se refuerzan es, *grosso modo*, la de transmutar el lugar de reunión en *lugar de resistencia*; de esta manera el ágora se transforma en la barricada. Las revueltas y rebeliones callejeras —así como revoluciones cuyo marco ha sido la ciudad— que se pueden contar desde el año 1789 son sencillamente innumerables, y todas, prácticamente sin excepción, focalizan sus objetivos en la pulverización de un monumento o hito arquitectónico, símbolo del régimen en el poder; así, hay una línea imaginaria que discurre desde la toma de La Bastilla hasta la *kale borroka* y pasa por el Bagdad post-guerra de Irak.

Otra consecuencia de la modernidad —ésta al menos, no tan violenta— que alteró substancialmente la percepción urbana fue la difusión de la imagen publicitaria que progresivamente se ha adueñado de las ciudades. Pese a que el significado primario de *publicidad* era el de ‘cualidad o estado de lo público’, éste ha sido desplazado, motivado por su vigor, por el de ‘divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores o usuarios’. A un aumento en la expansión del sistema capitalista corresponde un incremento de los canales de difusión, no sólo para satisfacer las demandas, sino también *para crearlas*. Por consiguiente, las calles constituyen una localización idónea donde desplegar el repertorio visual de su retórica coercitiva y asaltar a cada paso al ciudadano. La maquinaria del consumo se muestra eficaz y sutilmente a través del imaginario de la publicidad que provee a la población de una acumulación de discursos, cuyo fin último es el deseo

eternamente insatisfecho y diferido en el gasto; tanto es así que, como afirma certeramente Zygmunt Bauman, el consumo ha desplazado a la producción como el centro cognitivo y moral de la vida.

En todo este proceso hay un efecto residual que provee de una materia prima reciclable que le sirve a los artistas para imitar, parodiar, criticar y desvelar el discurso del intrincado mecanismo mercantil. Décadas de experiencia han enseñado que el sistema capitalista es capaz de engullir, aprehender y devolver todo aquello que le es ajeno o, incluso, nocivo, en forma de nuevo producto para el mercado. Se observa nítidamente un itinerario de ida y vuelta que representa la retórica publicitaria en el arte y del discurso artístico en la publicidad<sup>2</sup>.

Un punto que se ha de tener en cuenta también es la diferente noción de durabilidad con la que se desarrollan muchos trabajos artísticos. De nuevo en la cultura de consumo y de obsolescencia programada, el concepto de *lo efímero* se ha asentado de manera tajante y probablemente definitiva en el imaginario colectivo. La definición de efímero es ‘pasajero, de corta duración’ y ‘que tiene la duración de un solo día’: la limitación del ciclo vital; motivado por ello, los significados de lo bello mutan tan rápido como el cambiante mundo que representan; la ya clásica belleza adherida a la velocidad motorizada y celebrada por los futuristas ha evolucionado hasta la imagen del mundo postmoderno [2]: el vídeo de una bolsa de plástico vacía atrapada en un remolino de aire en un callejón es lo más bello que ha visto el personaje de Ricky Fitts (Wes Bentley) en el film *American Beauty* (Belleza americana, Sam Mendes, 1999) al afirmar

A veces hay tantísima belleza en el mundo que siento que no lo puedo soportar y que mi corazón se va a derrumbar<sup>3</sup>.

Hay un encadenamiento de disoluciones en esta visión: en primer lugar, es un vídeo, lo que ya aparta al espectador de la imagen original; el invisible viento motiva los gráciles movimientos danzarines de la bolsa; la bolsa de plástico es el indudable emblema del desperdicio, es el vehículo que sirve para expulsar la basura de las viviendas del ciudadano; por último, esa cuasi-acción queda enmarcada en un rincón residual del espacio urbano, un callejón sin un destino definido. Y además todo está englobado dentro de la secuencia de una película,

---

<sup>2</sup> Un ejemplo puede ser un anuncio televisivo de un automóvil Honda, realizado en 2003 por la agencia Wieden+Kennedy y titulado *Cog* (Diente) que era un calco semántico del trabajo de los suizos Peter Fischli y David Weiss *Der Lauf der Dinge* (El curso de las cosas, 1987).

<sup>3</sup> La frase entera del monólogo es la siguiente: “It was one of those days when it's a minute away from snowing and there's this electricity in the air, you can almost hear it. And this bag was, like, dancing with me. Like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. And that's the day I knew there was this entire life behind things, and... this incredibly benevolent force, that wanted me to know there was no reason to be afraid, ever. Video's a poor excuse, I know. But it helps me remember... and I need to remember... Sometimes there's so much beauty in the world I feel like I can't take it, like my heart's going to cave in”.

por lo que se configura como una múltiple y estratificada *oda a lo inútil*. No es de extrañar, por tanto, la génesis de tal *pathos* en un momento en el que el vacío del significado y el grado cero barthesiano lo impregnan todo.

Resulta sugestivo observar cómo se ha producido un deslizamiento de la finitud, programada o no, en los productos hacia el trabajo de muchos artistas. Hay obras que nacen con la decidida vocación de no durar más allá de lo que determine la muestra o la exposición, eso en el mejor de los casos; los vídeos del colombiano Óscar Muñoz (Popayán, 1951) son un ejemplar extremo de este aspecto de absoluta levedad y, al mismo tiempo, único vestigio de la obra: Muñoz “pinta” con agua sobre un pavimento presumiblemente caliente, retratos que se van evaporando antes de ser rematados, por lo que el artista se ve obligado a repintarlos y transformarlos de una manera crónica, como en *Proyecto para un memorial*, 2005, que es una revisión en clave postmoderna del castigo de Sísifo [3].

Relacionada con la temporalidad, pero no necesariamente dependiente de ella, se encuentra la cuestión de la naturaleza de los materiales que influye de manera decisiva en la significación y recepción finales de la obra. Se constata la transformación del valor de la obra de arte en función del valor de los componentes, ahora se calibran las propiedades expresivas de los materiales antes que su riqueza física. No es exactamente un *revival* del *povera*, sino más bien una adaptación de los artistas a las dificultades económicas. Muchos de ellos adoptan al principio de sus carreras una serie de elementos, básicamente porque son baratos, que en determinados casos se convierten en la carta de presentación de sus trabajos. Multitud de ejemplos entre artistas arquitectónicos los encontramos en Stephen Hendee y la cartulina, Isidro Blasco y los postes de madera o Carlos Bunga y el cartón.

En esta enumeración del conjunto de problemas, no se nos olvida la redefinición del espacio urbano como lugar con una necesidad de reconquistarse para el ciudadano (pero, ¿alguna vez le perteneció?). En esta recuperación van implícitas múltiples actividades, tanto culturales como deportivas, sobre todo relacionadas con la cultura del *skate*. Un ejemplo llevado al extremo utópico, sería el de los portaviones reciclados en recintos con distintas finalidades de los italianos IaN+, *New Territories (4 Portaeri: landscape, housescape, artscape, sportscape)*, 2003 [4].

Otra de las situaciones que transforman los enunciados urbanos provienen de la percepción del propio ciudadano, nos referimos a los trazados *psicogeográficos* que realiza el transeúnte merced a las sensaciones que le producen elementos externos, sobre todo la música portátil, cada vez más extendida en lo que podemos denominar sin lugar a dudas la *sociedad del iPod*; aparte de la música, hay otras maneras de transformar la percepción de la ciudad circundante mediante procedimientos psicoactivos, como lo demuestran los trabajos del arquitecto reconvertido en artista Francis Alÿs (Amberes, 1959), como paseante distorsionado bajo los efectos de distintas drogas (*Narcoturismo*, Copenhague, 1996); o la deformación del

límite entre realidad y ficción de *Re-enactment* (1994) cuando el mismo Alÿs sale a la calle con un arma en la mano y los testigos no saben diferenciar de una y otra<sup>4</sup>.

### Acontecimientos de la ciudad

Precedentes de la modificación de la arquitectura en tanto que objeto artístico temporal y efímero son, sin lugar a dudas, las intervenciones de Christo y Jeanne-Claude Javacheff (Gabrovo, Bulgaria y Casablanca, 1935). Los “empaquetados” de finales de los años cincuenta anteceden a las marcadas formas arquitectónicas de la siguiente década; aunque Christo ensayó las posibilidades plásticas con objetos reconocibles y latentes bajo la estructura de cuerdas y lona, como una mesilla (*Wrapped Night Table*, 1960) o una motocicleta (*Wrapped Vespa*, 1963-64), el acierto más notable se halla en el uso de los bidones que, tanto envueltos (*Wrapped Oil Barrels*, 1958-59) como apilados (*Wall of Barrels*, *Iron Curtain*, París, 1962), evocan formas constructivas [5]. Pero el primer proyecto verdaderamente arquitectónico es *Lower Manhattan Wrapped Building. Project for New York City* (1964). Si se olvida por un instante el material con el que está construida la maqueta, Christo habría adelantado algunas soluciones formales que se hallarían hoy en una encrucijada entre los diseños de Rem Koolhaas, Frank Gehry y Vito Acconci: una mezcla de lo extravagante, lo orgánico y lo disfuncional.

A finales de los años sesenta el tándem de artistas comienza a desarrollar los trabajos con los que se harán más conocidos y que los enmarcarán en la órbita del land art, etiqueta —en algunos casos— quizá no del todo correcta: *Wrapped Coast* (1968-69) o *Valley Curtain* (1970-72). Con todo, no se les puede achacar un defecto de originalidad ni de no poseer un estilo diferenciado, desarrollado hasta sus últimas consecuencias como se puede observar en la, hasta ahora, obra arquitectónica de mayor envergadura del matrimonio, *Wrapped Reichstag* (1971-95). En aquella intervención se desplegaron hasta el infinito no sólo el potencial expresivo de la forma del edificio, sino también la textura del material de cubrición, la sinceridad de los volúmenes construidos mediante la sujeción del atado o las diferentes calidades cromáticas a través del uso de los reflejos y sombras [6].

La investigación sobre las posibilidades plásticas de edificios o fragmentos arquitectónicos recayó en la figura de Matta-Clark, como se analizó anteriormente. Pero las posibilidades de adaptación de la arquitectura en tanto que materia prima artística se han revelado poco menos que indefinidas y múltiples. Uno de los baluartes de una supuesta Résistance anti-arquitectónica sería Vito Acconci, cuyos proyectos son al tiempo que coherentes, intentan eliminar las barreras que erige la arquitectura. Acconci se obstina en

---

<sup>4</sup> Retrospectiva de Francis Alÿs celebrada en el MACBA en 2005, del 27 de mayo al 29 de agosto, *A pie desde el estudio, 1995-2005*. Véase el texto conjunto de Alÿs con el escritor mexicano Carlos Monsiváis (1938), *El centro histórico de la ciudad de México*, Turner, MACBA, Barcelona 2005.

generar espacios, abrirlos donde antes no los había, no como el proceso matta-clarkiano sino en tanto que procedimiento liberador. No analizaremos la extensa cantidad de proyectos del Acconci Studio, pero sería necesario detenerse por un instante en el diseño del *New World Trade Center* (2002); Acconci describe la arquitectura agujereada, en definitiva, una especie de camuflaje urbano, que permitiría la protección ante hipotéticos ataques terroristas y, al mismo tiempo, desarrollar las potencialidades del interior y lo exterior, es decir, anular o disolver la barrera de lo privado y lo público. Acconci, con este gesto, se inserta plenamente en la corriente utópica, no exenta de cierto contenido situacionista, que desea una redención del ser humano mediante una redención de la arquitectura. No obstante, parece ser consciente de aceptar y comprender la enorme cantidad de mutaciones que se deben llevar a cabo en el cuerpo social para conseguir la tan pretendida transformación. Con un sutil sentido del humor Acconci afirma que

Si, en los tiempos que corren, es inevitable que a un edificio lo hagan saltar por los aires, un edificio nuevo ya podría venir preexplotado, ya explotado [*ready-exploited*] ... Un edificio lleno de agujeros. Camuflaje urbano: un terrorista, que lo sobrevuela, mira hacia abajo y dice ‘No hay que preocuparse de ése, ya lo han dejado listo’ ... En lugar de una plaza pública, un jardín público; frente a un edificio privado, aquí plazas y jardines se introducen en el edificio. Lo público y lo privado se entremezclan<sup>5</sup>.

El reto de Acconci habría consistido en transformar radicalmente la arquitectura para que se transforme y sirva como soporte de una nueva ciudadanía. La eliminación de las aristas y los ángulos perfectos, tan propios del Movimiento Moderno, es una metáfora de la disolución de lo agresivo que hay en ella, merced a una tendencia claramente organicista matizada por un aspecto high-tech que dota a sus proyectos de un poderoso atractivo visual. A todo ello se añade el uso de materiales y otros elementos de bajo coste para construir lo que él denomina *superficies autosustentadas*, extensiones de la fachada que, sin solución de continuidad y mediante una serie de pliegues estratégicos, son susceptibles de convertir ciertas irregularidades en soportes, vanos y mobiliario de todo tipo [7].

### **El síndrome de Peter Pan no es un valor de cambio**

En las últimas décadas se ha podido constatar la aparición de un fenómeno que hemos designado como *activismo arquitectónico*. Éste se establece de acuerdo a una serie de prácticas que, en líneas generales, conjugan lo constructivo con el carácter ideológico de izquierda, es

---

<sup>5</sup> “Calles, edificios, plazas”, en *Acconci Studio, Interiors, buildings, parks* (DVD), MACBA, Museo de Bellas Artes de Nantes, 2004, min. 20-22. La transcripción es nuestra.



decir, con la actuación física, a través de edificaciones alternativas a la dinámica general de la arquitectura. Las opciones elegidas pueden variar en función de los materiales o las técnicas constructivas, mucho más baratas que la tendencia dominante del mercado inmobiliario. En estas actuaciones se critica radicalmente el hipotético derecho a la vivienda en tanto que complejo generador de sujetos constreñidos y manipulados por la economía inmobiliaria. En el activismo arquitectónico hay un intento de deshacerse del sistema actual, lo que equivaldría a ponerlo en paralelo con las utopías, sobre todo en lo concerniente al funcionamiento económico. Las cuestiones que se barajan son el anticapitalismo y, consecuentemente, el anticonsumismo. De este modo, el capitalismo se revela como la fuente de todos los males, de lo que se infiere que está íntimamente relacionado con la arquitectura. La maquinaria del sistema sobre el que se asienta la población mundial (si no directamente, de manera tangencial) cuenta con un engrasado flujo continuo de consumidores; los extenuados mercados occidentales están dando paso a los mercados emergentes de los países en desarrollo, como por ejemplo China, con una potencial clase media de más de cien millones de individuos dispuestos a gastar en lo que sea; otros países se convierten en desagüaderos (*outlet*) de los productos obsoletos.

El perfil de toda una *generación del hastío* es el procedente en su mayoría de una clase media acomodada, que se ha educado de un modo relativamente cosmopolita mediante el aprendizaje de idiomas y viajando a algunos países; que ha crecido en una democracia y, al mismo tiempo, en el liberalismo económico —el inexpugnable binomio de Fukuyama—; y también ha absorbido la cultura pop y la aspiración a la fama y al estrellato. Sin embargo, hay algo que no le permite realizarse como persona —y no es solamente la dificultad real de emancipación para conseguir una vivienda—, la sensación de fracaso generalizado y de tedio omnipresente ejercido por ese consumo excesivo.

La razón para este surgimiento radicaría en la dificultad que supone adquirir una casa. El descontento ante la imposibilidad de conseguir una vivienda supone un hecho innegable en países como el Reino Unido, Japón o España, por ello han ido surgido débiles voces contrarias a esta situación. El brutal incremento del precio de las viviendas, unido a que los salarios no han crecido de manera acorde a la formación de los individuos, produce el siguiente efecto: que el proceso de emancipación de la casa paterna se retarde de manera indefinida. Ese hecho supone una ruptura radical con la trayectoria vital de la generación anterior; este cuadro clínico se explica con el llamado *síndrome de Peter Pan* que se une al nihilismo y el conformismo de la denominada *generación X*; la consecuencia, una ingente masa de individuos entre los treinta y cuarenta años que continúan viviendo con sus padres y con poca o nula capacidad de poder salir de esa situación<sup>6</sup>. Circunstancias vitales como estas son criticadas de modo satírico por el colectivo de arquitectos vascos *Emancipator* (Alex Mitxelena y Hugo Olaizola), que

---

<sup>6</sup> POLAINO-LORENTE, Aquilino, *¿Síndrome de Peter Pan? Los hijos que no se marchan de casa*, Desclee de Brouwer, Bilbao 1999.

propusieron el proyecto de mismo nombre como un trabajo de fin de carrera en el año 2000. Sus cápsulas habitables *Emancipator* proponen una relativa independencia a costa de las equipaciones de la casa paterna [8]. Esta especie de tienda de campaña *indoor* se convierte en una envoltura embrionaria en cuyo interior el ocupante (¿parásito?), gracias a las comodidades de luz, agua, línea de voz y de datos accede a un virtual vientre materno; Bachelard probablemente diría que nunca habría salido de él<sup>7</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que en la literatura y en el cine, retroalimentándose, se encuentren autores como Brett Easton Ellis y su *American Psycho* (1991), novela en la que un *yuppie* de los años ochenta deviene en asesino aficionado al sexo violento; o los Renton, Begbie o Sick Boy de *Trainspotting*, escrita por el escocés Irvine Welsh en 1993, donde el tedio de la clase baja convive con las drogas; y un último ejemplo, *Fight Club* (El club de la lucha, 1996) de Chuck Palahniuk, un perito de una empresa de automóviles que se describe a sí mismo a través de sus objetos cotidianos de IKEA, se transforma esquizofrénicamente, merced a su alter-ego Tyler Durden, en un terrorista que busca la catarsis social mediante la demolición programada de las sedes bancarias de una ciudad: el ataque radical a la estructura del sistema se simboliza en la destrucción de los edificios, como se muestra en el film homónimo de David Fincher (1999), donde las sedes de los bancos son destruidas al ritmo de *Where is my mind?* de The Pixies; la catarsis permitirá un nuevo principio, la condonación de las deudas y las hipotecas, así, el mensaje es que del caos, como el ave Fénix, surgirá un orden igualitario antes desconocido [9].

Pero, ¿cómo se ha llegado a este contexto actual? Uno de los condicionantes es, indudablemente, el fenómeno denominado *burbuja inmobiliaria*. La burbuja especulativa relacionada con los bienes inmuebles se da en los mercados donde se determinan libremente los precios de oferta y demanda; un exceso del precio del inmueble frente a su “valor fundamental” genera un desequilibrio no deseado<sup>8</sup>. Esta situación —dentro del ya delicado equilibrio mercantil mundial— se está gestando en países como Estados Unidos, Reino Unido, España e Israel, pero también en los llamados *mercados emergentes* de India, China, Polonia o Rumanía<sup>9</sup>. En el contexto español, pese a que se evita la voz de alarma, existe una tendencia que está llevando, casi de manera irremediable, a esa situación no deseada de burbuja. Quizá por esta razón y las anteriores enunciadas es por que están arraigando acciones de colectivos como *Rompamos el Silencio* o *V de Vivienda* —cuya imagen se vincula con el cómic *V de Vendetta*,

---

<sup>7</sup> Otra recreación del escenario *contra-emancipatorio* es la comedia francesa *Tanguy* (Tanguy, ¿qué hacemos con el niño?, Étienne Chatiliez, 2001).

<sup>8</sup> Voz “burbuja especulativa”, en *Diccionario enciclopédico profesional de finanzas y empresa*, Instituto Superior de Técnicas y Prácticas Bancarias, Accenture, Madrid 2001, p. 199.

<sup>9</sup> TERRONES, Marco et al., “The Global House Price Boom”, en “Three Current Economic Issues” (cap. 3), *World Economic Outlook*, Fondo Monetario Internacional, Washington, septiembre 2004, pp. 71-89.

de Alan Moore, pero comparten afinidades ideológicas con las *Recetas urbanas* de Santiago Cirugeda—<sup>10</sup>.

Así, a una hipertrofia excesiva del valor de la vivienda se le ha unido un desproporcionado incremento en el endeudamiento de los acreedores. Pese a que al sector inmobiliario le interesa mantener la idea de que es un fenómeno hipotético, una de esas bombas teóricas estalló en Japón a finales de los años noventa trayendo consigo efectos tan reales y demoledores como los del primer artefacto atómico. Desde la década de los años cincuenta, coincidiendo con el protectorado del general MacArthur, hasta finales de los ochenta, la economía japonesa había disfrutado de un crecimiento sin precedentes, solamente superado en la actualidad por enclaves como China, Emiratos Árabes o India, que se produjo tal expansión en los precios que cuando llegó al límite, existían cuadros financieros tales que una vivienda comprada en 1988, por ejemplo, valía la mitad de su valor en 1993; a todo ello contribuyó la quiebra de grandes bancos y el aumento del desempleo, lo que llevó a numerosos ciudadanos a optar por la salida del suicidio para evitar a los acreedores<sup>11</sup>.

Pero la economía, como otras facetas del tejido real y natural, está sujeta a ciertas leyes de circularidad. Así, tras una aparente bonanza económica y, muy probablemente causada por el derroche que ha supuesto la Guerra en Irak por parte de Estados Unidos desde el año 2003, se ha recrudecido una brutal crisis que ha azotado a medio mundo y pone en peligro seriamente las posibilidades de recuperación de todos los países en vías de desarrollo. La ruina de numerosos negocios, entre ellos, del sector financiero, ha traído como consecuencia la imposibilidad de cancelación de hipotecas y el aumento de población que se encuentra en los umbrales de la miseria. Como efecto directo de este escenario grave, aumentan las señales de alternativas que surgen directamente de los ciudadanos así como situaciones realmente lamentables como pueden ser las estafas inmobiliarias, el realquilado de viviendas, la compartimentación de habitaciones o, incluso en el límite moral, el arrendamiento de camas por horas.

### **Contramedidas arquitectónicas**

En este marco convulso han surgido situaciones, acciones e intervenciones llevadas a cabo indistintamente tanto por arquitectos como por artistas. En esa dirección se encuadra el trabajo del arquitecto Santiago Cirugeda Parejo (Sevilla, 1971) quien se ha sumergido en los límites jurídicos de la arquitectura para aprovecharse de ellos en favor del ciudadano; con esta actitud, es difícil no caer en una lectura de indudable sesgo político. Pareciera como si la anónima proclama surgida en el seno del feminismo, “lo personal es político” se hubiera

---

<sup>10</sup> <http://www.vdevivienda.net>, <http://www.rompamoselsilencio.net>, <http://www.viviendadigna.net>, <http://www.contralaespeculación.org>, <http://antikelifinder.com>.

<sup>11</sup> TORRERO, Antonio, *La burbuja especulativa y la crisis económica de Japón*, Témpora, Madrid 2003.

transformado paulatinamente en la inquietante señal de los tiempos de que “lo político es arquitectónico”. De igual manera que ya hicieron en los años setenta, Matta-Clark o Acconci, Santiago Cirugeda pone en evidencia, ridiculiza la debilidad estructural del sistema arquitectónico sometido al sistema capitalista. Sin embargo, las similitudes acaban ahí, pues la peculiaridad de Cirugeda consiste en proponer soluciones alternativas a las existentes.

El arquitecto sevillano se beneficia de la ausencia de reglamentación en determinados contextos para utilizarlos como vacíos legales que no se prevén en la ordenación de los principios urbanos. Dado que lo *alegal* es aquello que no está regulado ni prohibido se puede dar la situación de encontrarse en una especie de limbo jurídico cuyo correspondiente espacio intersticial sí que es aprovechado físicamente y sin miramientos por Cirugeda. Así, interroga minuciosamente la ley que se puede aplicar en según qué lugares y se apropia de lo que queda en una suspensión indefinida. Una de las ventajas de concebir la arquitectura como una *entidad mueble* (no queremos usar la palabra *bien* porque presupone la idea de propiedad) es que facilita considerablemente las posibilidades de apropiarse de un espacio durante un espacio de tiempo indefinido.

Los proyectos de Cirugeda se pueden dividir en dos áreas bastante bien definidas. La primera de ellas, es la que está relacionada con la apropiación u ocupación de espacios intersticiales o bien de espacios que no tienen ningún tipo de aprovechamiento, como pueden ser los solares que llevan años abandonados. La operación que recae sobre estos lugares es la reconversión en recintos idóneos para que los propios vecinos del área cercana puedan beneficiarse de este espacio en tanto que centro social o parque infantil, tan escasos en las grandes ciudades [10]. Para ello, Santiago Cirugeda utiliza materiales muy baratos y, sobre todo, elementos que se utilizan en la propia composición de edificios: casetas temporales, contenedores metálicos usados para la retirada de escombros, moldes de encofrado o casetones y bovedillas de hormigón aligerado. De todo ello, una reflexión conceptual que surge, un tanto desviada del argumento general, es la idea de *metaarquitectura* o *metaconstrucción* inherente a este comportamiento derivado del uso de las herramientas secundarias como componentes constructivos. Ejemplos desgraciadamente efímeros como el centro social erigido como *Acción en Lavapiés* (calle Olivar, 48, Madrid), 2003, montado para albergar el antiguo centro social autogestionado *okupa* “El Labo” después de su segundo desalojo; durante seis meses el solar fue cedido para las actividades culturales que allí se realizaron [11].

Pero otro proyecto tuvo más suerte: *Prótesis institucional*, montado como una extensión y ampliación del Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC) desde el año 2005. En él Santiago Cirugeda desplegó su acostumbrado arsenal retórico-constructivo y construyó un anexo a la fachada principal del centro que, paradójicamente, pese a estar unido se separa formalmente, pues más bien parece un parásito, dada la enorme diferencia estructural con el EACC [13]. Como suele ser habitual en él, las nominaciones no son inocentes porque, ¿qué

significado tiene el uso específico de “prótesis”? Es intrigante también la ambivalencia del vocablo, pues su significado médico dista considerablemente del que posee como elemento gramatical: en medicina es una “reparación artificial”, mientras que en gramática es una “figura de dicción” que añade innecesariamente sonidos al principio de una palabra. Entonces, la “prótesis institucional” sería una muleta o suplemento de aquello que se carece. ¿Podría ser el objeto de la utopía? La institución necesitaría de la cultura urbana y de las proyecciones utópicas para reanudar un rumbo en pos de realizaciones no tan supeditadas únicamente al valor de cambio. En cuanto que ampliación museística es una apuesta fuerte y contracorriente debido a la ya mencionada tendencia a utilizar las instituciones a los arquitectos más renombrados para realizar sus labores de remodelación y extensión de espacios.

La segunda faceta, la más combativa, es la centrada en el uso de todos aquellos conocimientos jurídicos para la consecución de una vivienda. O mejor dicho, la consecución de una vivienda que no implique que sus propietarios tengan que estar literalmente encadenados durante treinta o treinta y cinco años a un banco para pagar una hipoteca. Es decir, que Cirugeda se filtra por entre los recovecos legales y es capaz, por ejemplo, de construir una minivivienda con todas las comodidades en el tejado de una comunidad de vecinos, gracias al consentimiento de éstos; o bien utilizar los andamios externos de una fachada para extender un habitáculo anexo a la vivienda [14]. Como no podía ser de otro modo, por el carácter comunitario y de crítica política y a las instituciones, todas estas maniobras están perfectamente recopiladas en un formulario gratuito en Internet que también contiene otros trabajos del arquitecto: [www.recetasurbanas.net](http://www.recetasurbanas.net). La página web contiene las soluciones organizadas según sus números de referencia, pero antes Cirugeda advierte de que

Todas las recetas urbanas mostradas a continuación son de uso público, pudiendo ser utilizadas en todo su desarrollo estratégico y jurídico por los ciudadanos que se animen a hacerlo.

Se recomienda el estudio exhaustivo de las distintas localizaciones y situaciones urbanas en las que el ciudadano quiera intervenir.

Cualquier riesgo físico o intelectual producido con el uso de las mismas correrá a cargo del ciudadano.

Así pues, la referencia A, entra en relación con lo que denomina “Estrategias Subversivas de Ocupación Urbana”; la B, con la “Vivienda”; la C, con las “Arquitecturas Colaborativas” y, finalmente, la D, con los “Escarceos con el Arte”<sup>12</sup>. En cada proyecto, alrededor de unos veinticinco, no se deja nada al azar: todo está completa y exhaustivamente estudiado para evitar cualquier eventualidad, ejecutado de igual modo que si fuera un plan

---

<sup>12</sup> Cfr. [www.recetasurbanas.net/](http://www.recetasurbanas.net/).



“legal”. También y de manera periódica, Cirugeda organiza seminarios análogos a los que presenta como profesor de arquitectura en Sevilla en donde poder difundir todo su ideario.

Otro artista que construye espacios habitables efímeros, de carácter mobiliario y con una gran economía de medios es Javier Viver (Madrid, 1971) quien ha desarrollado un sistema constructivo y deliberadamente utópico de soluciones habitacionales que contrasta enormemente con el carácter combativo de Cirugeda. Formado originalmente como escultor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado una intensa labor en proyectos expositivos de raigambre arquitectónica como en el Queens Museum of Art de Nueva York o la Fundación del Colegio de Arquitectos de Madrid, entre otros.

Lo que más interesa para el caso es el impulso que ha recibido la práctica experimental de, en sus propias palabras, una “nueva forma para habitar en nuestras sociedades de consumo ... basada en las estructuras de embalaje, permite cobijarse temporalmente”<sup>13</sup>. Esta práctica se ha llevado a cabo desde una doble perspectiva, la artística, en tanto que obra de arte, y la empresarial: *ESpHeM* es el acrónimo de “EStructuras de envase Para Habitar Este Mundo” y fue fundada en 2001; sin embargo, es una marca ficticia, que funciona solamente dentro del complejo universo utópico artístico. No obstante, lo que hay que destacar de las creaciones de Viver es su máxima sencillez unida a su eficacia, basada en embalajes o, más precisamente como se denominan en el ámbito del diseño, el *packaging*. El mérito de estas estructuras es que son fáciles de transportar —es decir, son arquitecturas móviles—, de montar y manejar y, además, los materiales son económicos. La apariencia es la de construcciones en cartón que se hubieran sobredimensionado pues, en efecto, mantienen dobleces y solapas en sus puntos de unión. Por el momento, solamente existen tres prototipos, pero las combinaciones de formas, colores y materiales que ha expuesto Viver en distintas muestras, proponen una infinidad de soluciones [16].

Para finalizar, el ejemplo de un joven artista belga que desarrolla el escondido potencial habitable de distintos lugares. Jan de Cock (Bruselas, 1976) se ha especializado en la apropiación de espacios públicos —siempre de una manera legal, a diferencia de sus “arquitectónicos hermanos mayores” como Matta-Clark o Cirugeda— donde interviene mediante la construcción de una serie de elementos más o menos arquitectónicos. Éstas evocan vagamente a los *arkhitekton* de Malevitch, con entrantes y salientes derivados de la obra del artista ruso, pero la sensación exacta es la de encontrarse ante (y dentro de) una especie de mueble gigante. Sin embargo, existen pórticos, vanos, pasajes, estancias o lucernarios, en definitiva, cualquier elemento arquitectónico que se pueda pensar, con la única limitación de que todo tiene una apariencia prismática.

---

<sup>13</sup> Cfr. [www.location1.org/esphem/](http://www.location1.org/esphem/).

El material utilizado es una madera barata, generalmente tableros de aglomerado o de fibra de densidad media (DM), con una capa plástica de melamina, con cierta tendencia a utilizar colores apagados: verdes pardos, marrones; pero esta capa es la que dotará al conjunto de una luminosidad especial, en los juegos de reflejos que se producen en las distintas superficies. Probablemente, por su carácter *site-specific*, más susceptible de recibir improvisación, a De Cock no parece interesarle la simetría ni los ritmos estrictos de composición, en realidad, es como si una partitura de jazz se hubiera podido solidificar en esos grandes tramos de madera.

Toda la apariencia de las construcciones internas de De Cock es que poseen cierta vitalidad, da la sensación de que se van apoderando del espacio como si fueran un tumor o una mala hierba, pues lo van copando hasta que comienzan a desbordarse por alguna de las aberturas del edificio. Un ejemplo de ese crecimiento hipertrofiado se pudo observar en la intervención de Jan de Cock efectuada en la ya citada Manifesta 5, celebrada en San Sebastián, en 2004: *Denkmal 2* [17]. Un astillero abandonado de la localidad guipuzcoana de Pasajes — especialmente afectada por la reconversión industrial acometida en los años ochenta— de futuro incierto, pues en los planes del ayuntamiento estaba previsto su derribo, se transforma radicalmente merced a la acción arquitectónica de De Cock en una proyección ajena a la normalidad habitacional. El astillero ruinoso se convierte así en un laberinto de cubículos superpuestos que parecen una metáfora del pasado arborícola del ser humano; los retranqueos sirven en la construcción como elemento de ayuda en la ascensión. Asimismo, Cock habilitó una de las partes de la instalación como zona de servicios, con todas las comodidades, donde el personal de seguridad podría descansar mientras durase el evento, unos cuatro meses [18].

*Denkmal* significa en alemán, ‘monumento’; sin embargo, *denk* en belga hace referencia a ‘pensar’, razón por la que han de confluír los dos significados en la mente del artista. Es interesante, en cualquier caso, la numeración “objetiva” de esos “pensa-monumentos”, como si en realidad no conmemorasen nada: una idea que fluctuaría entre el concepto genérico de monumento como algo público y una especie de homenaje al pensamiento. Sea como fuere, como ya se ha comentado al hilo de los pertrechos teóricos de Matta-Clark y otros, en la obra de Jan de Cock existe una fuerte trascendencia del carácter público y de la apertura de espacios libres, de ahí todos esos vanos que, metafórica y físicamente, se distancian de la constricción que causa la rígida arquitectura normalizada, sometida a su vez a los cánones de la oferta y la demanda.

### ***Teratópolis***

Se ha podido comprobar que la arquitectura se está diseminando tenazmente por todos los resquicios espaciales y que se muestra como una práctica física y una representación de lo

opuesto de la naturaleza. Lo artificial de la construcción se plasma no sólo en los edificios, sino en todo aquello que conforma la ciudad. No obstante, el modo actual de visión y fruición urbano ha descontextualizado la ciudad de tal manera, que se ha hecho imposible de interpretar para los propios ciudadanos. Esta ilegibilidad y su consecuente incompreensión derivan del hecho de que el siguiente transformación de la dimensión urbana se manifieste en una *teratópolis*<sup>14</sup>; tomando como metafórico punto de partida la idea de Goya de que el sueño de la razón producía monstruos, es lícito preguntarse cuál será la pesadilla (arquitectónica) de la civilización. En otros términos, esa pesadilla trae consigo la ruptura del significado arquitectónico: por un lado, la urbanización alucinatoria reproduce ciudades-monstruo; por otro, la existencia de *esquizo-arquitecturas* representa el delirio de los referentes urbanistas y su consecuente pérdida de sentido.

El monstruo es aquello que, dada su singularidad, solamente puede ser *mostrado*; es decir, su conceptual fuerza proviene del hecho de no dejarse aprehender ni cuantificar. Así, uno de los primeros efectos que surgen al comparar mentalmente la urbe con el monstruo es el de su escala inconmensurable: violenta yuxtaposición de zonas de lujosas junto a miserables construcciones invivibles, arrabales que proliferan a la misma velocidad vertiginosa e incomprensible que los rascacielos *hightech*. Estas ciudades que se han configurado sobre todo en el Tercer Mundo, son hijas del exceso y de la incapacidad de absorber y regular el flujo y el crecimiento de sus poblaciones; en ese sentido, son el paradigma del fracaso de la modernidad en su intento de (re)generar el tejido social mediante el tejido urbano.

No obstante, otro síntoma de la teratogénesis se observa también en la absoluta monotonía y homogeneidad manifestadas en muchas ciudades periféricas del mundo occidental que padecen una grave carencia de identidad. La ilusión de la burguesía de combinar en un solo recipiente las ventajas tecnológicas de la urbe con las de vivir en las afueras ha convertido estos espacios intermedios en verdaderos guetos arquitectónica y sociológicamente endogámicos, focos de obsesión hacia lo que proviene de fuera y el consecuente intento de erradicarlo mediante fuerzas de seguridad autogestionadas<sup>15</sup>.

Las particularidades que probablemente asumirán esas ciudades-monstruo y que se encuentran actualmente en un estado semiembrionario se pueden reunir en tres: gigantismo, eclecticismo y estratificación tecnológica, que se unirán a los efectos de una preocupante y descontrolada autorreplicación. La construcción, antes que por una tendencia lamarckiana de génesis de órganos derivados de una función, se ve dirigida por una *pulsión oncoarquitectónica*, como si una especie de cáncer edificatorio estuviera transmutando a la ciudad en algo informe y ajeno. Un ejemplo paradigmático se puede encontrar en la ya clásica novela de William Gibson

---

<sup>14</sup> Del griego *τέρας*, “prodigio”, “monstruo”; asimismo es un prefijo que significa “un billón de veces”.

<sup>15</sup> Léase el capítulo dedicado a las *gated cities* en AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste, Madrid 2000.

*Neuromancer* (Neuromante, 1984), que amparada en las visuales influencias traídas por Ridley Scott para *Blade Runner*, describe, a través de los ojos de su protagonista —un pirata informático llamado Case—, la franja oriental norteamericana como un contrafuerte ininterrumpido de ciudades o una cornisa urbanizada bautizada como “EMBA, el Ensanche, el Eje Metropolitano Boston-Atlanta”<sup>16</sup>.

Los inminentes desastres ecológicos son consecuencia directa de una situación donde la progresión tecnoindustrial excluye radicalmente el medio ambiente, pues aquél se sirve de éste para sus fines, es su materia prima o, si se prefiere, alimento, todo ello motiva que conceptos como *desarrollo sostenible* resulten hilarantes. Por tanto, el desapego a la naturaleza y la “soberbia del hormigón” son características inherentes que se asocian de inmediato al imperialismo tecnológico, a la sempiterna imagen de las civilizaciones superdesarrolladas: egipcios, incas, aztecas, persas, romanos, chinos, alemanes, estadounidenses, trantorianos. Isaac Asimov describe Trántor, la capital del Imperio Galáctico en los términos siguientes: “Su urbanización, en progreso continuo, había alcanzado el punto máximo. Toda la superficie de Trántor, 1.200 millones de kilómetros cuadrados de extensión, era una sola ciudad. La población, en su punto máximo, sobrepasaba los cuarenta mil millones”<sup>17</sup>.

Los discursos literarios pronostican el fin de una hipotética ciudad natural o, dicho de otro modo, la viabilidad de la utopía urbana regulada mediante principios socio-ecológicos<sup>18</sup>. En este sentido, son evidentes al menos tres aspectos relacionados con el medio ambiente urbano: primero, que su densificación está dando lugar al alumbramiento de caóticas ciudades; segundo, que como fuente icónica ha pulverizado al paisaje natural como asunto estético y se autorreproduce a través de los medios de masas; y tercero, que el capitalismo, en su empeño de apresar y prostituir a la arquitectura, en corroerla y anular su capacidad de crítica, ha alimentado involuntariamente el desarrollo de otras alternativas constructivas ajenas al ámbito arquitectónico.

Parece que hubiera una absoluta necesidad perentoria de disolver psicológicamente bajo artificiales bloques todo lo natural y que remite a tiempos en los que las inmediatas preocupaciones cotidianas no eran otras que sobrevivir. Pero también la lucha por la supervivencia se ha transformado, ahora existen nuevos medios con los que se puede combatir a los semejantes, como por ejemplo, la exclusión social. Hoy, la monstruosidad cívica, de manera análoga a la urbana, es el foco de convergencia: de la *hospitalidad* se ha pasado a la *hostilidad*; la ciudad ha dejado de ser el punto de encuentro de la comunidad para convertirse en el lugar de

---

<sup>16</sup> GIBSON, William, *Neuromante*, Planeta, Madrid 2006, p. 59. En inglés las siglas son BAMA: Boston-Atlanta Metropolitan Axis.

<sup>17</sup> ASIMOV, Isaac, *Fundación* (1951), Plaza y Janés, Madrid 1996, p. 16. Obsérvese que, en la saga de *Star Wars*, George Lucas homenajea esta idea con la representación del planeta-ciudad Coruscant (‘brillante’), capital de la Antigua República y cuya superficie está completamente urbanizada.

<sup>18</sup> Cfr. MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (1961), Infinito, Buenos Aires 1966.

las diferencias irreductibles. Las consecuencias son manifiestas pese a ser el hábitat humano por excelencia: la ciudad antes que ser el espacio óptimo para el desarrollo personal se está metamorfoseando en un campo de batalla.

En los últimos cincuenta años el desigual crecimiento económico ha facilitado un aumento abrumador de la población urbana; a consecuencia de éste, la densidad habitacional y la emergencia de las megalópolis ha sido significativa. Ciudades que, como El Cairo o México D.F., son extensiones casi imposibles de tasar demográficamente; de ahí que la *teratópolis* llegue a superar con creces las nociones de desorganización y autorregulación, serán realidades urbanas que desafíen todo lo que se podría catalogar como las “leyes naturales del buen urbanismo”.

### **Ad urbe delenda**

El acontecimiento del 11 de septiembre de 2001 supuso traspasar los límites hacia otro orden mundial con la imposición de una incierta *pax americana* rodeada de imprevisibles turbulencias tanto sociales como económicas. Dado que Estados Unidos se ha configurado como el modelo que han de seguir el resto de las naciones, sería interesante reflexionar sobre dos fenómenos que influyen decisivamente en la configuración de la sociedad norteamericana, el miedo y la seguridad.

En los años ochenta, muchos se empeñaron en que la antítesis de la construcción se exteriorizaba en la venerada *deconstrucción*. En buena lógica, se podría decir que las incursiones, no sólo de Estados Unidos, sino también de Rusia y otros países ávidos de realizaciones imperiales, eran en realidad deconstruir un lugar para reconvertirlo a las exigencias del llamado nuevo orden mundial, la exportación de la democracia, el liberalismo económico y el *American Way of Life*. Sin embargo, es de sobra conocido que todo eso no son más que mentiras enmascaradas por la corrección política y el neolenguaje conservador: lo contrario de construir es destruir para volver a construir, pero con una finalidad abiertamente mercantil y especuladora; un ejemplo preciso de esta cuestión eran los “beneficios que no se pueden imaginar ahora”, prometidos por un acelerado Jeb Bush (senador de Florida) en 2003, en cuanto a las posibilidades de negocio para la reconstrucción de Irak<sup>19</sup>. Cinco años después, la mayoría de las ciudades iraquíes siguen convertidas en inmensos solares, a la espera de que se imponga el modelo de ciudad periférica estadounidense: el *suburb*.

Detengámonos un instante en examinar ese modelo<sup>20</sup>. A finales de los años setenta, a consecuencia de la brutal crisis global derivada del aumento del precio del barril de Brent en

---

<sup>19</sup> *El Mundo*, 18 de febrero de 2003.

<sup>20</sup> La bibliografía sobre este particular en inglés es amplísima, pero cabría destacar los siguientes estudios: DUANY, Andres, PLATER-ZYBERK, Elizabeth y SPECK, Jeff, *Suburban Nation: The Rise of Sprawl*



1974, se concluye un período de crecimiento económico y se inaugura una etapa en la que se expresan nuevas operaciones del sistema (como la globalización, la *customización* o el *toyotismo*), pero también el frágil equilibrio sobre el que se asienta, con sus contradicciones y fallos internos. Asimismo, el neoliberalismo radical, representados en las figuras de Margaret Thatcher y Ronald Reagan, requiere de una incondicional flexibilidad tanto de tiempo como de espacio, materiales e individuos, lo que impone a los trabajadores una nueva y absoluta alienación y un deseo de competición agresiva para ganar más, dado que se recortan la sanidad y el bienestar social, pero se fomenta la industria de armamento y los despidos baratos junto a un virulento neoconservadurismo.

En este escenario es donde se ubica la vida cotidiana que se lleva a cabo en asentamientos humanos muy peculiares. Tradicionalmente, y sobre todo desde la implantación exhaustiva de la industria automovilística después de la Segunda Guerra Mundial, en los Estados Unidos muchos centros de población se habían construido *ex novo*, sobre todo en el Midwest, en torno a un foco emisor: el oro a finales del siglo XIX; la explotación petrolífera, la industria cinematográfica o la automovilística a comienzos del siglo XX. Así pues, salvo las grandes ciudades de la costa Este como Nueva York, Boston, Filadelfia o Nueva Orleans, constituidas *a la europea*, muchos núcleos poblacionales carecen de lo que podríamos denominar un *continuo espacio-temporal urbano*. Por este motivo, un abundante número de ciudades comparten un esquema estructural similar al que se propone a continuación:

- La fuente de la riqueza, como diría Adam Smith, del lugar. Asimismo, principio regulador de las diferentes clases sociales en función de las clases laborales: la fábrica, la refinería o la central energética.
- El centro (*downtown*) aglutinador de los espacios donde se aplican las funciones administrativa, religiosa, educativa, sanitaria y de orden público<sup>21</sup>.
- Los asentamientos periféricos (*suburbs*) que engloban los barrios de clase baja, media-baja, y diferenciados de éstos, las zonas residenciales donde viven las clases medias y altas.
- Las zonas de recreo neutrales (*malls*) donde se disponen cines, tiendas, restaurantes y otros espacios para el ocio donde se puede detener momentáneamente la lucha de clases.

---

*and the Decline of the American Dream*, North Point Press, Nueva York 2002; BAXANDALL, Roselyn, *Picture Windows. How the Suburbs Happened*, Basic Books, Nueva York 2000; BAUMGARTNER, Mary Pat, *The Moral Order of a Suburb*, Oxford University Press, Nueva York 1988.

Andres Duany, and

<sup>21</sup> Todas ellas, si se quiere, podrían obedecer a una derivación de los lugares de disciplina y encierro: el ministerio (burocracia), el monasterio, la escuela, el hospital y la cárcel. FOUCAULT, Michel, “La verdad y las formas jurídicas” en *Estrategias de poder*. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 239 y ss.

En este universo autosuficiente se combinan distintos factores. Dado que se configura en tanto que microcosmos endogámico —generalmente etnocentrista—, es previsible que se generen en él recelos hacia todo aquello que se presenta como extraño o ajeno, y que se combine la docilidad con la que se puede dominar esa sociedad mediante la inoculación del miedo al otro con la ferocidad por mantenerlo en el exterior de un dispositivo de defensa. Es difícil encontrar una explicación convincente, puede que exista una calidad de vida material pero no humana y tal vez en esos universos cerrados —con una mayor tendencia a la entropía— con una mayor facilidad a acceder a las armas se encuentre la clave de ese miedo.

Así pues, la supuesta autonomía de una ciudad no lo es tanto cuando se pone a prueba su resistencia con reveses económicos de gran magnitud, como la decadencia de la ciudad de Flint (Michigan) en el relato de Michael Moore en *Roger and Me* (1989). Flint, una ciudad construida al servicio de General Motors sufre el cierre de once plantas de montaje a finales de los años ochenta. El motivo es el traslado de las mismas a México para abaratar los costes de producción; por esta razón absolutamente todo parece detenerse y comenzar disolverse en una dinámica de deterioro y entropía: aumento de delincuencia, desahucios, barrios abandonados, comercios cerrados; en definitiva, la transformación de una ciudad próspera en un cementerio urbano.

La ciudad tiene la única y exclusiva función de albergar al ser humano, es el lugar del despliegue de la sociedad, si pierde esta función se convierte en una paradoja arquitectónica por doble motivo: los edificios han de ser ocupados y al tiempo, han de ser lugares *legibles* para que configuren un espacio *visible*; si no es así, se crea un no-lugar. En este contexto, las ciudades se convierten en un obstáculo improductivo, las fábricas son demolidas y las ruinas se convierten en una *metáfora de la erosión* que significa el capitalismo para el carácter hospitalario de la ciudad y en el carácter humanitario de la persona. Le Corbusier y Mies preconizaban una utopía con “máquinas para vivir”, pero si una vivienda no se habita, ¿qué es entonces? Lo que queda, por tanto, es lo que Rem Koolhaas ha denominado con acierto *junkspace*, el espacio basura. Éste es “el residuo que la humanidad deja sobre el planeta”, “lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente lo que se coagula mientras la modernización está ocurriendo su secuela”<sup>22</sup>.

Sin embargo, no todas las ciudades que pasan por ese curso de reconversión terminan derrumbadas. Existe una nueva fuerza productiva postindustrial que Lyotard no pudo prever, y es la utilización de los altos niveles de delincuencia como motor de desarrollo; dicha fuerza correctiva y disciplinaria está íntimamente relacionada con la arquitectura, de ella deriva no sólo la construcción de centros penitenciarios, sino también todo un entramado corporativo que se extiende por un considerable sector de la población. Algunos autores achacan el aumento de la

---

<sup>22</sup> KOOLHAAS, Rem, “El espacio basura. De la modernización y sus secuelas”. *Arquitectura Viva*, 74, Septiembre-octubre 2000, pp. 23-31.

delincuencia a una severa restricción de las libertades, a un indiscriminado acceso a las armas y al auge de las tecnologías de seguridad privada<sup>23</sup>.

Tal y como analiza Foucault en su análisis genético de la prisión, en el escenario punitivo anglosajón se podía obligar al reo a retribuir con su tiempo transmutado en unidades de trabajo obligatorio; las labores aliviaban de este modo las arcas públicas con obras de gran envergadura. Pese a que se habían utilizado minoritariamente en algunas concesiones privadas, no obstante, no es hasta los años ochenta, coincidiendo con el binomio Reagan-Thatcher<sup>24</sup>, que finalmente emerge la conciencia del aprovechamiento absoluto de todo lo que rodea al condenado para desarrollar un sector que no se diferencie en nada de otras industrias mercantiles.

Existen actualmente en los Estados Unidos más de siete mil centros penitenciarios que albergan los más de dos millones de personas (cifras de 2005) que componen la población reclusa; y más de diez millones de individuos forman parte del flujo anual de entradas y salidas de los centros. Dicha población tiene que comer, beber y vestirse, pero al mismo tiempo puede ser una mano de obra muy barata. Las siete mil prisiones son, por tanto, clientes potenciales para dinosaurios corporativos como IBM o Western Union, pero también para empresas de nuevo cuño como TransCor, dedicada desde 1980 al traslado de reclusos y con unos beneficios netos de más de dos millones de dólares<sup>25</sup>. En estas nuevas empresas hay varios conglomerados que se reparten la práctica totalidad del negocio, los más importantes son Corrections Corporation of America (CCA), GEO Group, Cornell Companies y Community Education Centers (CEC). De todas ellas, la más potente es CCA que, fundada en 1983 por Tom Beasley y Dom Hutto, administra sesenta empresas en veintiún estados diferentes y cuyos accionistas mayoritarios se encuentran entre los grandes bancos como Barclays Bank<sup>26</sup>.

Con todos estos condicionantes, ¿qué puede ocurrir en una pequeña ciudad del estado de Colorado cuando sus minas cierran y durante los últimos veinte años se han construido más de 3.000 nuevas instalaciones en el país? La respuesta es que aceptan el dinero penitenciario como caído del cielo. Efectivamente, Canyon City se reactiva gracias a la recepción favorable de lo que podríamos denominar, las “franquicias florecientes” de la CCA. Aquí la arquitectura no es ajena a esa bonanza y se adapta y muta en función de los imperativos comerciales y las imposiciones de fabricación de panópticos perfectos, altamente operativos que permitan la

---

<sup>23</sup> GLASSNER, Barry, *The Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things*, Perseus Books, Los Ángeles 2000; MAUER, Marc, *Race to incarcerate*, New Press, Nueva York 1999.

<sup>24</sup> Causalmente, el Reino Unido es el único país de Europa, por el momento, que posee instalaciones penitenciarias completamente privadas.

<sup>25</sup> Datos extraídos del documental *El negocio de las cárceles privadas*, dirigido por Myriam Elhadad para FilmConcept Associés (2005) emitido el 2 de junio de 2005 en *Documentos TV*. Es posible encontrarlo en la red en Google Video en el siguiente url: <http://video.google.es/videoplay?docid=-8162063816782587065&ei=NwvRSI6SI4WuiALngtHQAg&q=negocio+carceles>.

<sup>26</sup> <http://www.correctionscorp.com/about/cca-history/>.

regulación modificada de los movimientos de los presos y una organización óptima de su trabajo.



[1] *El bosque de los ausentes*, decoración “imperial” de Madrid, 2004

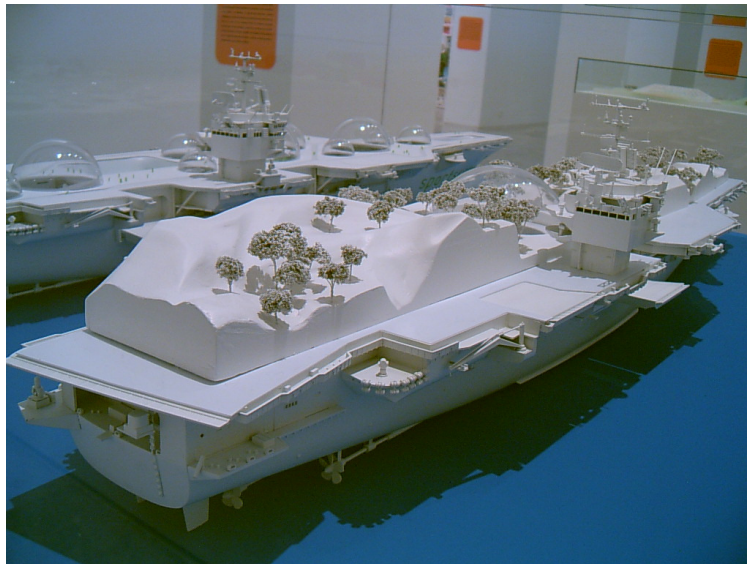
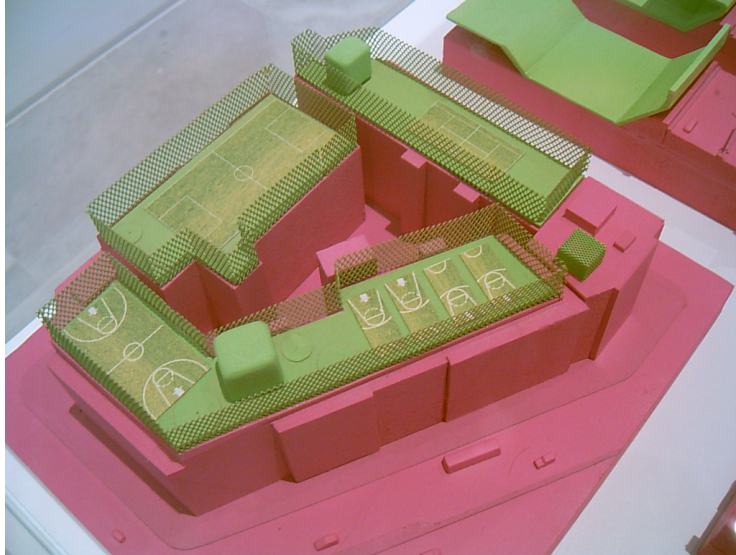




[2] Fotograma del film *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)



[3] Óscar Muñoz, *Proyecto Memorial*, 2005

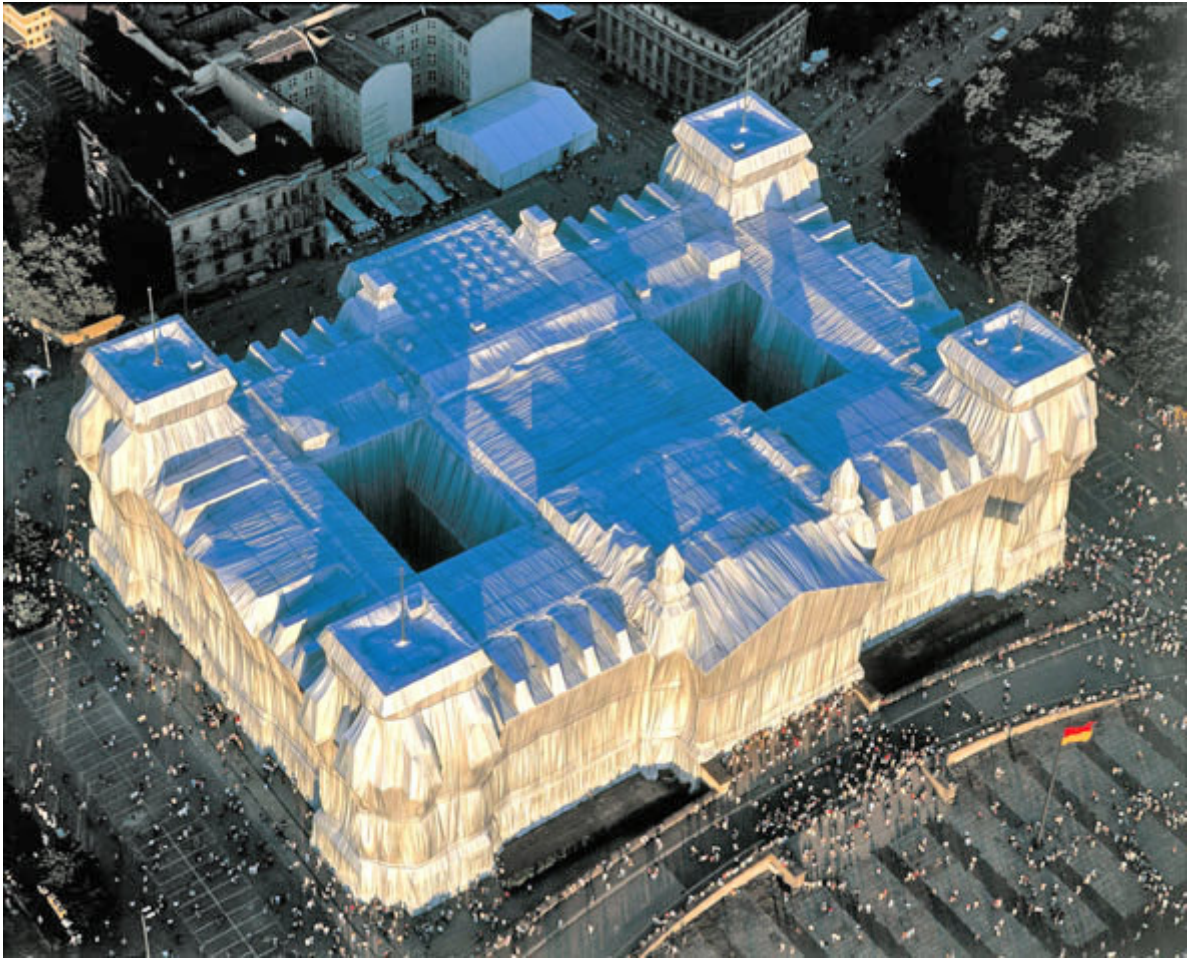


[4] IaN +, *Sportcity, Portaeri*, 2003

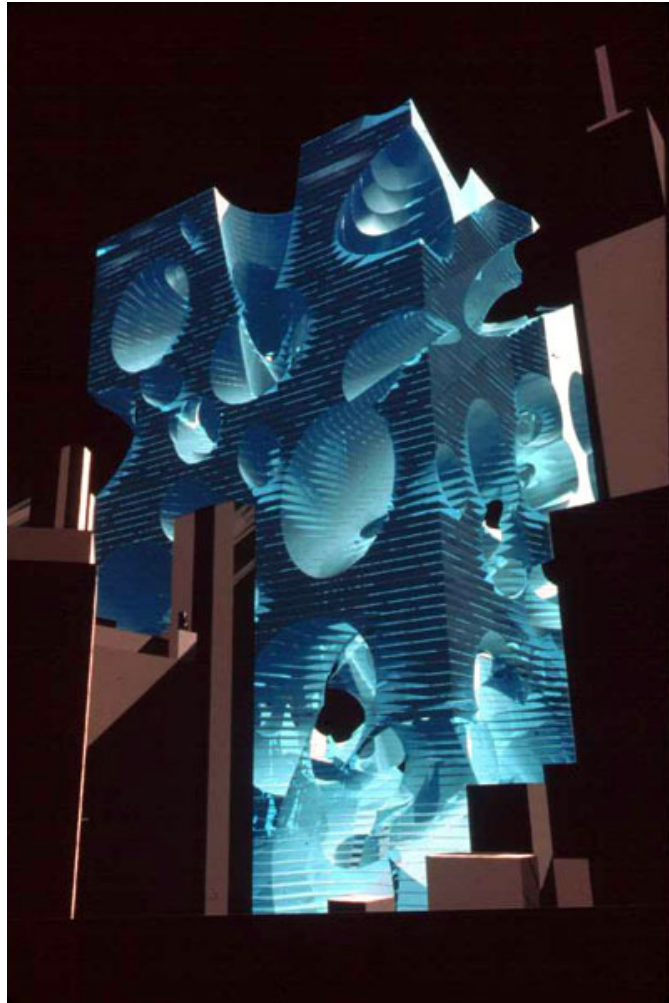


[5] Christo y Jean-Claude, *Iron Curtain*, París, 1962



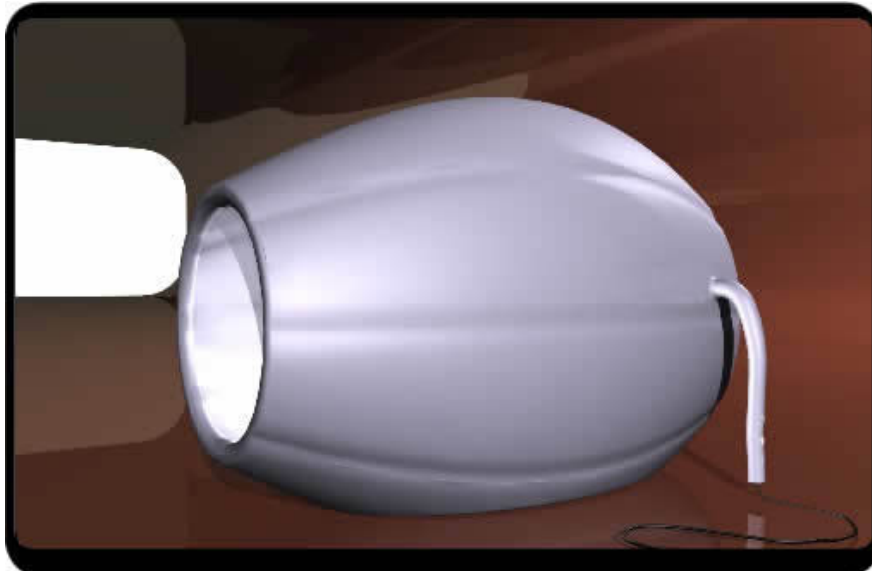


[6] Christo y Jean-Claude, *Wrapped Reichstag*, 1971-1995

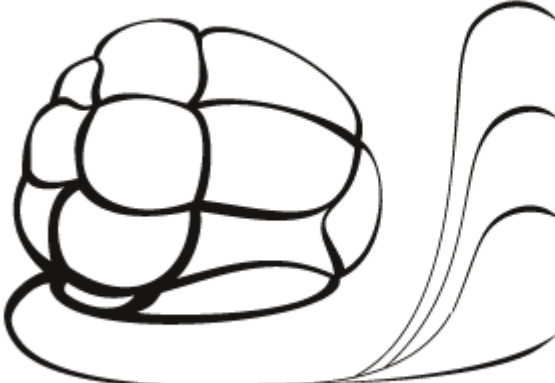


[7] Vito Acconci Studio, *New World Trade Center*, 2003









ナフナテノマホ トナフ フユヌチメ (REQUERIMIENTOS)?



トナ フマモ (チトメナヒ (PADRES):

ミエナリナモ ミナフナニマホマ  
ヤナホナマ フユレ ナホ ヤエ ナホナ  
ミチメナ ヨナマフマ ヤマトマ

ヤナヘツノナホ ミエナトナホ  
ナミマツメヤナチメ ミチメ  
ヤナナナナナチメ ナフ ヤナフニマホマ!

ナモ ヘユル ノホヤナメナモナヤナ  
ナフ WWW トナ ヤエ ナチモナ.

ナフ ナチユチ ナモ ヘユル  
ノホミツメヤナホヤナ.  
ミチメナ ヤエ モナフエト

[8] Hugo Olaizola y Álex Mitxelena, *Emancipator*, 2004



[9] Voladura de edificios en *The Fight Club* (David Fincher, 1999)



[10] Santiago Cirugeda, *Intrusiones urbanas*, CAAC, 2004



[11] *Acción en Lavapiés*, 2003



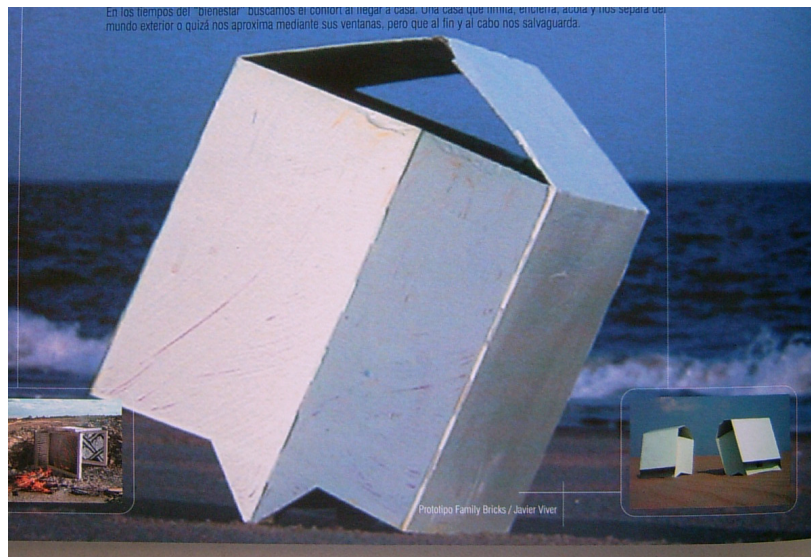


[13] *Prótesis institucional*, 2005



[14] *Alquiler de azoteas*, *Recetas urbanas*, 2005





[15] Javier Viver, *Family Bricks*, 2001



ESpHeM

XL [s1]

basado en las cajas de  
recambios de toner,  
la [serie 1] ofrece una  
clara alternativa  
-portable y liviana-  
para el uso convencional  
de habitaciones

[s1]\_xl\_BIN001

[16] ESpHeM, *"Packaging structures to inhabit this world"*, 2001



[17] Jan de Cock, *Denkmal 2*, 2004





[18] Distintas vistas de *Denkmal 2*

## 7. Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación

Santiago Sierra nació en Madrid en 1966 y pertenece a una generación de artistas españoles criados durante los estertores de la dictadura del general Franco además de haber sido testigos del desplome de su régimen y el inicio de la democracia en España. Este hecho, lejos de ser casual, ha condicionado de manera común —esto es, la provisión precisa de un sustrato ideológico y simbólico— el trabajo de nombres como el colectivo El Perro (escindido en 2007 en Democracia y Black and Noir) o Fernando Sánchez-Castillo<sup>1</sup>. La vida artística de Santiago Sierra dentro del circuito expositivo empezó a principios de la década de los noventa, poco tiempo después de terminar su formación universitaria. Existe, por tanto, la suficiente distancia temporal como un considerable volumen de obras documentadas para realizar un análisis de su trabajo. A lo anterior se añade la incipiente madurez de un artista que cada vez más a menudo propone problemas que desafían la percepción estereotipada de los engranajes del universo artístico<sup>2</sup>.

La formación académica de Sierra proviene de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente amplió sus estudios en el Taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid; de ahí a Hamburgo, en la Hochschule für Bildende Künste; y después, en la Escuela de San Carlos, donde disfrutó de una beca de investigación en la Universidad Autónoma de México. Aquí es donde ha establecido, sin ironía alguna, su *base de operaciones*; a Sierra le molesta especialmente, cuando se le presenta, la adición de la frase

---

<sup>1</sup> Creemos que la sistemática apropiación de determinados símbolos —sobre todo la bandera— por parte del bando nacional durante la Guerra Civil y la dictadura han producido en España una situación peculiar: que en el inconsciente de una gran parte de la población exista un rechazo hacia la significación patriótica, por ello, hay una fuerte tendencia al sentimiento apátrida, como en el ejemplo de Santiago Sierra.

<sup>2</sup> Los textos de las obras que se citarán a continuación provienen en su mayoría de la página web del artista ([www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)) que constituye el catálogo completo. En dicha página y en otras publicaciones suelen aparecer los trabajos listados desde la actualidad hasta el comienzo (siguiendo su modelo curricular; nosotros hemos incluido al final un registro en orden cronológico para una mayor comodidad del lector.

“vive y trabaja en México”, en este sentido reacciona así ante el supuesto heroísmo de esa situación vivencial:

Desde hace unos años España está en Europa y ya no tiene mucha gracia. Vivir en México en cambio suponía un plus de autenticidad porque un europeo se había adentrado en territorio comanche como Kevin Costner en *Bailando con lobos* ... Así pues, cada artículo sobre mi trabajo empieza así, “Santiago Sierra es un artista español que vive en México”. Estos datos biográficos muy lejos de pasar desapercibidos son la coletilla preferida de presentación de cada artista<sup>3</sup>.

No se puede negar que su residencia en esta ciudad no sea determinante, porque el complejo dédalo de gentes y situaciones sociales que la megalópolis de México D.F. le ofrece, constituye un laboratorio óptimo donde experimentar nuevas situaciones que posteriormente puede trasladar a otros espacios, como el europeo. Cuando se le pregunta sobre el particular, Sierra contesta de manera rotunda:

Absolutamente, casi todo lo que hago fuera son readaptaciones de piezas pensadas para México. Cuando se trabaja en un país en el que no se vive no da tiempo para hacerlo de otra forma, nunca se está lo suficientemente informado. La ventaja es que México es Vietnam y es Escandinavia, hay muchos méxicos, por tamaño y por su estructura de castas. México es un resumen del planeta Tierra<sup>4</sup>.

En sentido estricto, Sierra no es exactamente un paradigma del uso de la arquitectura como materia prima artística, sin embargo hemos decidido incluirlo por tres razones muy precisas. La primera de ellas radica en el vínculo que se entabla entre el trabajo que realiza y el lugar donde se despliega éste; en ocasiones, el diálogo se torna tan tenso como en dos situaciones de las que hablaremos más tarde: las transformaciones del Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003 y la metamorfosis de la sinagoga alemana de Stommeln (2006). El segundo motivo hay que buscarlo en la compleja relación habida entre el ámbito privado de la galería, del museo o de cualquier otro espacio expositivo y los espectadores, este vínculo espacial se pone de manifiesto en muchas de las acciones e intervenciones efectuadas. Por último, lo que pone en contacto estas dos cuestiones es la fusión de lo artístico con lo público en un lugar determinado, en la medida que Sierra no sólo está trabajando con personas —los

---

<sup>3</sup> Léase la entrevista realizada por Mario Rossi al artista con motivo de la exposición celebrada en la Galleria Civica di Arte Contemporanea, comisariada por Favio Cavallucci y Carlos Jiménez (Trento, 8 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006). (Cat.) *Santiago Sierra. Una persona*, Cinisello Balsamo, Trento 2005, p. 95.

<sup>4</sup> Cfr. con la entrevista realizada por Javier Hontoria, *El Cultural*, 11 noviembre de 2004.



objetos de su enunciación— sino que también distorsiona la percepción de los espectadores, entendidos como sujetos pacientes de su discurso.

Entonces, ¿qué convierte a Santiago Sierra en un artista tan controvertido, tan cuestionable? El público mayoritario y profano se escandaliza porque Sierra remunera a personas por estar ocultas, por masturbarse, estar semienterradas o hacinadas, por dejarse tatuar, por realizar acciones que no entienden, en definitiva, la constextualización artística de innumerables escenarios que, para algunos, degradan al ser humano<sup>5</sup>. Sin embargo Sierra, como veremos en muchas ocasiones, lo único que hace es mostrar representaciones simbólicas de situaciones cotidianas<sup>6</sup>. Observar la obra de Sierra desde la perspectiva miope de la irritación es reducirla a un reflejo pobre y simplista del acto artístico, desenvuelto en el marco tan extremadamente complejo del mundo actual.

La densidad del trabajo de Sierra se demuestra en reflexiones como ésta: definido a sí mismo como un “minimalista con complejo de culpa”<sup>7</sup>, su asimilación al minimal viene dada por la más inmediata de las configuraciones formales de sus obras como es el uso de elementos primarios —generalmente paralelepípedos—, una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositivas y una tendencia drástica hacia el monocromatismo. Pero el anclaje con artistas y movimientos anteriores no se acaba ahí, también se le ha vinculado a la antiforma, como Richard Serra o Robert Smithson, al povera, a Ad Reinhardt o incluso a los informalistas españoles como Antonio Saura<sup>8</sup>.

La adscripción al minimalismo no es un seguimiento ciego en modo alguno: los matices son tantos que la tendencia en sus manos se convierte en un extraño e inquietante híbrido. Santiago Sierra es, probablemente, el más conocido de una serie de artistas que se hallan muy próximos en cuanto a lo formal y lo ideológico, los más visibles dentro del ámbito español son Antonio de la Rosa y Josechu Dávila Butrón, pero también otros como Tania Bruguera, Regina Galindo, Francis Alÿs o Teresa Margolles.

Todos ellos se encontrarían en la órbita de lo que creemos acertado definir como *minimalismo de combate*, caracterizado por un uso más o menos sistemático de la *expresión neutra* del minimal para acentuar el contraste producido al ponerse en paralelo con otras

---

<sup>5</sup> Léanse los artículos “Los límites del arte” en *ABC*, 9 de febrero de 2003; Laura Revuelta, “El presidente de la Bienal de Venecia no pudo entrar en el Pabellón de Sierra” *ABC*, 14 de junio de 2003; Ángela Molina, “El bostezo como privilegio” en *Babelia*, 2 de agosto de 2003.

<sup>6</sup> Un buen resumen de la obra de Santiago Sierra lo constituye el documental “Santiago Sierra. Art vs. Globalization”, en *Art Safari*, dirigido por Ben Lewis (Bergmann Pictures, BBC, TV2 Danmark, ZDF, 2005).

<sup>7</sup> Léase la entrevista de Rosa Martínez a Santiago Sierra en *Santiago Sierra: Pabellón de España*, 50ª Bienal de Venecia, 15 de junio al 2 de noviembre de 2003, Ministerio de Asuntos Exteriores, Turner, Madrid 2003, p. 168. Asimismo, véase el artículo de J.A. Ramírez “Del minimalismo al sentimiento de culpa”, en *Babelia*, 10 de junio de 2006.

<sup>8</sup> Véase RAMÍREZ, J.A., “El arte en España: tres escenarios del 2003”, en RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J., (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid 2004, p. 298.

variables temáticas introducidas en la obra. Como muestra, en la acción llevada a cabo en el espacio Liquidación Total, *Hatsitu, combustión de 10 gramos de heroína* (Madrid, 2006) Antonio de la Rosa instala un espacio vacío, blanco y aséptico que alberga algo etéreo, el característico y desagradable olor producido por la incineración de la heroína. El consumo de esta sustancia, al contrario que el de la cocaína, más socializada y no exenta de cierto *glamour*, se asocia a situaciones marginales y lugares insalubres como vertederos, poblados chabolistas o retretes. Inversamente, De la Rosa presenta un entorno radicalmente opuesto —de inmaculada limpieza—, situación que obliga a repensar la efectividad de ciertos juicios a priori<sup>9</sup>.

Utilizar el minimalismo en tanto que estilo o punto de partida permite adquirir una divergencia formal que no lograría tanta fuerza de otro modo. Mediante el uso de la repetición de las formas seriadas se produce un distanciamiento entre el proceso de concepción y el de ejecución en la obra, cierto es; pero la tendencia les sirve a estos artistas para introducir connotaciones que se hacen mucho más potentes al ponerse en contacto con la fría objetividad del minimal, e incluso para imprimir, en cierto modo, un sello personal en el resultado del trabajo. Así pues, el significado que yace en el núcleo discursivo de Sierra implica aprovecharse del funcionamiento del sistema capitalista, en concreto del proceso productivo y las relaciones laborales para reproducir sus mecanismos en el proceso de ejecución de la obra de arte; más que eso, en realidad desvela la compleja trama que transforma un objeto en arte, en la mercancía con la mayor plusvalía existente.

La siguiente comparación permite un mayor entendimiento, tanto las *black paintings* de idéntico formato de Ad Reinhardt y *Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte* (Sala Mendoza, Caracas, 2007) comparten similitudes de regularidad y repetición de formas, pero el significado que le otorga Sierra a la monocromía, la reiteración y el acento monotonal son radicalmente distintas de las de Reinhardt. El artista español utiliza el negro con una significación que insiste en lo siniestro antes que en la simplicidad que emana de un cuadrado negro malevitchiano [1].

Para comprender mejor su enunciación hemos intentado organizar este corpus en distintos grupos. La personalidad de su trabajo impone una clasificación que se presenta antes por el carácter temático que por el cronológico, aunque no se haya prescindido del todo de este aspecto dado que existen obras que comparten similitudes formales que se repiten a lo largo de su producción. La obra de Santiago Sierra, por tanto, provee de los siguientes territorios:

---

<sup>9</sup> *Hatsitu* en vasco significa ‘fétido, hediondo’; esta obra ha de leerse en relación con *No Smoking* (Casa de América, 12 de septiembre de 2004, Madrid) donde se presenta el consumo desinhibido de la cocaína como algo performativo, espectacularizado; con respecto a *Hatsitu*, De la Rosa escribe: “De Finisterre a Barakaldo y de Barakaldo a Cádiz [recorrido de la droga]. Doce metros cuadrados vacíos y para habitar. Puntos cardinales de una misma cosa, de querer ponerse [drogarse] y venga a ver quien se muere antes, de no poder ... Ansiedades de una voluntad levantada por la náusea que en otros rostros es rechazo y simple hedor. Reflejos y maneras de acercarse y un olor que recorre el espinazo”. [http://www.liquidaciontotal.org/antonio\\_delarosa.htm](http://www.liquidaciontotal.org/antonio_delarosa.htm).

*contención, cubriciones u oclusiones, obras remuneradas* y con referencias al consumo y la mercancía, *obras sonoras* y, finalmente, *acciones híbridas* por la dificultad que conlleva reducir su asunto a un único vector temático<sup>10</sup>.

## Contención

Este grupo es el primero tanto en la cronología como en el aspecto formal, en él se inscriben todos aquellos trabajos que tienen como elemento nuclear compositivo uno o varios contenedores, generalmente paralelepípedos: un cubo, un container, una caja. Estos contenedores albergan cualquier tipo de materia, la mercancía del universo de Sierra; ésta puede estar viva (*465 personas remuneradas*, 1999) o muerta (*Poliuretano esparcido sobre verduras desechadas, para la concentración de su proceso de combustión en 4 contenedores*) o incluso puede ser inorgánica o mineral (*Piedras de Jerusalem en una caja de un metro cúbico*, 2004).

Las primeras obras que realiza se adscriben plenamente a este proceder y Sierra trabaja sobre el particular de manera ininterrumpida durante los años 1990 y 1991, aunque a lo largo del tiempo seguirá optando por variaciones de este recurso. Así, aparecen títulos como *Contenedor cúbico* (1990), *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* (1990), *4 contenedores cúbicos de 250 cm de lado* (1991) o *Ejercicio de colocación para 4 contenedores cúbicos* (1991), en los que se hace evidente la objetividad descriptiva minimalista [2].

No es la primera vez, desde luego, que el minimal se contaminaba de otras experiencias, pues ya lo hacía desde sus orígenes: no hay más que recordar la obra *Site* (1964) donde Robert Morris efectuaba un ejercicio de “desvelamiento” al desmontar un paralelepípedo en cuyo interior se hallaba una estática Carolee Schneemann en tanto que tridimensional *Olympia* de Manet. Pero la aportación del artista madrileño ahonda en el hecho de que algo (o alguien) quede contenido en un elemento prismático que es a su vez un símil de los sistemas de represión o de sujeción. Indudablemente, la sombra de Luis Buñuel planea sobre el conjunto ideológico de Sierra ya que es difícil eludir la metáfora del *muro invisible* que desgrana el cineasta en el film *El ángel exterminador* (1962). Santiago Sierra transfiere ese significado más allá de los cubículos que confinan a inmigrantes o a parados; son la solidificación del sistema que constriñe al individuo, —fijándolo y cosificándolo— y que lo convierte en un objeto susceptible de ser embalado y comercializado.

Sin embargo Sierra nunca se muestra tan evidente con sus objetos-contenedores y plantea situaciones mucho más sutiles, como ocurre con *Salvapantallas*. El trabajo realizado en 2006 en Roma muestra un bucle de vídeo en blanco y negro, “grabado desde la ventana de una

---

<sup>10</sup> No nos convence totalmente la clasificación que se expone sin argumento alguno y que nombra el capítulo “Paisajes cubificados/ Contenedores/ Desplazamientos/ Coches/ Obstrucciones/ Suelos/ Acciones urbanas/ Regina 51/ Cuerdas/ Cuerpo/ Lonas/ Lenguaje y castigo” del catálogo *Santiago Sierra: Pabellón de España, Op. cit.*, pp. 26-146.

sala de arte” según reza escuetamente la descripción de la pieza<sup>11</sup>. Se aprecia una panorámica vertical, grabada con cámara en mano, donde se identifica el patio de una cárcel; entonces se comprende que un centro penitenciario funciona como un recipiente de reclusos, pero ¿no estará Sierra haciendo algo más? Porque se iguala el significado de “contenedor de obras”, el lugar desde donde se realiza la grabación, con el de “contenedor de hombres”, ya que en las prisiones los reos están ubicados según los grados del delito, como en una taxonomía o una colección. (Y por último, aproxima, no sabemos si deliberadamente o no, la idea del *crimen* con la del *arte*).

Otra técnica contenedora es la inyección de poliuretano (un polímero orgánico flexible utilizado para producir piezas de protección en los embalajes) que le permite extraer moldes de sujetos animados que también son una mercancía; en *Espreado de poliuretano sobre 18 personas* (2002), las dieciocho personas son en concreto prostitutas italianas a las que se les rociaba el compuesto, previa protección, en sus genitales según dos posturas: de frente y de espaldas [3]. A la similitud que se produce con el acto sexual (el polímero remite de manera inequívoca al semen) se une otra referencia quizá no tan evidente: el embalaje de una mercancía sexual en el cuerpo de la prostituta que incluye en sí misma al contratante y al producto contratado.

En lo que a enmarcar cuerpos físicos se refiere, una de las más impresionantes obras de Sierra (y quizá de esta década) se titula *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (2002) [4]. Esta obra fue realizada para la Fundación NMAC (Montenmedio Arte Contemporáneo, Cádiz) por un grupo de inmigrantes africanos (subsaharianos y magrebíes en su mayoría) junto a un capataz español —obsérvese la diferencia de estatus—, en una extensión de terreno de unos trecientos metros de largo y que constaba de tres mil huecos que semejaban nichos. La cercanía con el Estrecho de Gibraltar hace pensar inmediatamente en un gigantesco *memento mori* en homenaje a todos los que mueren intentando huir de la miseria; la magnitud de esta obra rivaliza con lo monumental de trabajos de Smithson como *Spiral Jetty* (1970) o *Amarillo Ramp* (1973). Por otra parte, el hecho de que la acción esté realizada por inmigrantes africanos que, muy probablemente, hayan realizado ese arriesgado camino intercontinental, no deja de ser incisivo en cuanto que están cavando una tumba que podría haber sido suya<sup>12</sup>.

No es la última vez que Sierra trabajó en un espacio desurbanizado ni con tierra, en *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m<sup>3</sup> cada uno*, llevada a cabo en la zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur en junio de 2005, jugó con la doble idea de hacer un trabajo absurdo que no tenía ninguna finalidad productiva y con la mezcla de los territorios de dos bandos enemigos [5]. Ante una poco convencida de los

---

<sup>11</sup> Cfr. [http://www.santiago-sierra.com/200610\\_1024.htm](http://www.santiago-sierra.com/200610_1024.htm).

<sup>12</sup> Este acto de “cavar uno su propia tumba” recuerda poderosamente al personaje de Paul Newman (Luke) en el film *Cool Hand Luke* (La leyenda del indomable, Stuart Rosenberg, 1967). En la película, Luke, como castigo, ha de cavar una fosa del tamaño de una tumba y volver a introducir la tierra y volver a cavar repetidas veces, hasta quedar exhausto y a punto de morir.

argumentos del artista, la comisaria del evento *DMZ 2005* Yu Yeon Kim, Sierra se lo explica en castellano a Ben Lewis en el documental *Art Safari*:

Bueno, es parte de una larga serie de muchas piezas en las que lo que he estado haciendo ha sido... Entonces el trabajo que se está haciendo, que es hacer un hueco para luego intercambiar los trozos de tierra, pues es una actividad que no conduce a nada productivo en terminos de... No estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con esto, es un elemento que es muy funebre, las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos ¿no? Siempre son dos grupos, o sea los militares no se matan a sí mismos, matan a una persona equivalente a él pero de otro bando. Entonces el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, lógicamente tiene que ver con dos bandos, con un norte y con un sur, por supuesto<sup>13</sup>.

Podemos interpretar la idea de Sierra como una operación matemática cuyo resultado es cero, sin embargo, representa la anulación por el desgaste y el aumento de entropía —que diría Smithson— en el universo artístico. También acentúa cómo surge el plus que grava el valor de la obra: en términos energéticos no produce nada (o casi nada) físico, es decir, gasta más de lo que obtiene a cambio; y, contrariamente, su acción genera una serie de beneficios como pueden ser el prestigio o la publicidad de la institución. Sierra se sabe muy consciente de ello cuando afirma que

Si quieren abrir un nuevo espacio me llaman porque soy la persona más indicada, porque saben que todo el mundo hablará de ese nuevo espacio, porque mis trabajos son controvertidos. Soy muy útil para las instituciones en lo que al logro de sus objetivos se refiere<sup>14</sup>.

### **Ocultaciones, obstrucciones**

La ocultación tiene cierta correspondencia con el punto anterior, pero el matiz diferencial estriba en que aquello que está cubierto queda anulado o disuelto, es decir, desaparece; mientras que en la contención de objetos éstos se hacen presentes como mercancía a través de la transacción comercial, en la manera de proceder de la ocultación, el contexto, el objeto o el símbolo se volatilizan, al menos temporalmente. En cierto modo, semeja el mecanismo del pensamiento infantil de que aquello que no se ve, no existe.

Así, Sierra acentúa ese acto de ocultación voluntario y exterioriza lo fácil que es superponer el manto de invisibilidad sobre los que no tienen derechos: si en otro tiempo fueron los integrantes del lumpenproletariado, ahora son los *sin-papeles* quienes ocupan junto a los *sin-*

---

<sup>13</sup> Cfr. “Santiago Sierra. Art vs. Globalization”, *Op. cit.*, transcripción nuestra.

<sup>14</sup> *Ibíd.*



techo el escalafón más bajo de la sociedad. Obras como *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999) o más recientemente *100 personas escondidas* [6] (Calle Doctor Fourquet, Madrid, noviembre 2003) ilustran rotundamente el proceso de disolución e invisibilidad que marca el discurso de Sierra, una fluctuación entre el ocultar y el desvelar.

Pero no sólo se disimulan las personas, también los edificios como en *Lona suspendida de la fachada de un edificio* (Museo La Tertulia, Cali, junio 2002), una de las pocas obras en las que utiliza un elemento figurativo que tenga un significado tan preciso como el de la bandera estadounidense en un contexto como el colombiano. Otro tanto se puede afirmar de *Espacio cerrado con metal corrugado* (Lisson Gallery, Londres, septiembre 2002) donde la entrada de la galería se elimina bajo el cierre metálico, sin ninguna referencia, es decir, queda tachada, en términos heideggerianos, *sous rature*. Se ha comentado que la obra era una alegoría de los cierres metálicos de los bancos argentinos cuando estalló la crisis del *corralito*, no obstante, parece más interesante la lectura alternativa de presentar un lugar que, al fin y al cabo, es un espacio comercial y aparece cerrado, anulada su posibilidad de realizar las habituales transacciones mercantiles.

Existe otro modo de ocultación que consiste en impedir artificialmente la operación de un agente —sea cual fuere— a través de un proceso de oclusión<sup>15</sup>. Veamos cómo funciona esta estrategia. Una obra muy polémica en su momento, *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga* (México D.F., 1998) constó básicamente en el emplazamiento de un tráiler en perpendicular cruzando todos los carriles en un sentido del anillo Periférico (una carretera de circunvalación de México D.F. que es casi la médula espinal de la ciudad). Aunque se manifestaron argumentos éticos como la posibilidad de obstaculización a una supuesta ambulancia con un herido de muerte, aquí se presentaba el precario equilibrio del régimen circulatorio de personas y materiales; lo que se entiende en el plano metafórico como la frágil ilusión existente en el sistema económico: los mercados, al igual que los imperios, se pueden derrumbar por elementos ajenos al sistema o no previstos dada su, a priori, poca importancia [7].

Esta obra tuvo un precedente que consideramos mucho más potente aunque menos espectacular, *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje* (Calzada de Tlalpan con Río Churubusco, México D.F., mayo 1996) se constituyó, en palabras de Sierra “a plena luz del día y sin que nadie se sintiese incómodo ... corté con cinta de embalaje el acceso que permitía a los peatones cruzar la autovía de Tlalpan”<sup>16</sup>. Llama la atención la debilidad del material —la cinta— y que los sujetos —todos los peatones— den por sentado un gesto de autoridad, la

---

<sup>15</sup> Hemos tomado el término *oclusión* del campo de la medicina porque nos parece más expresivo: “cerrar un conducto, como un intestino, con algo que lo obstruya, o una abertura, como la de los párpados, de modo que no se pueda abrir naturalmente”.

<sup>16</sup> [http://www.santiago-sierra.com/963\\_1024.htm](http://www.santiago-sierra.com/963_1024.htm).

obstrucción, sin un mínimo de cuestionamiento por su parte; así, Sierra utiliza en su provecho la gramática de las señales que comunican una ausencia o, como en este caso, una prohibición [8].

## Obras remuneradas

Es la región temática más amplia y toda ella influye considerablemente en el resto de las obras. Santiago Sierra comienza a desarrollar este asunto a finales de la década de los noventa, en 1999 con la obra *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados* (ACE Gallery L.A., Los Ángeles, julio 1999) [9].

Lo primero que despierta interés en el título son las expresiones “movidos constantemente” y “obreros remunerados”, o sea, que hay unos trabajadores que mueven unos bloques de hormigón sin descanso durante una jornada laboral, pero ¿con qué objetivo<sup>17</sup>? El movimiento continuo conlleva que sea algo mecánico y repetitivo; por otra parte, dentro del espacio de la galería se construye un sistema cerrado que es en sí mismo una maquinaria onanista, sin un fin definido: los obreros, los bloques, las herramientas y el propio movimiento<sup>18</sup>.

La diferencia fundamental con obras anteriores estriba en que en éstas, el encargo y la ejecución material se hacen explícitos a través de la representación del mandato en tiempo real; y el artista acuña títulos cuyos enunciados descriptivos entroncan con el modo conceptual de Joseph Kosuth en *Una y tres sillas* (1965). En cierto modo, *24 bloques...* es la base, el punto de partida del estilo de Sierra, pues el autor supo aprovechar el filón que había encontrado tras sus reflexiones; el mes siguiente realiza *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999). Esta obra presenta las constantes primarias que Sierra retomará (juntas o por separado) en muchos de sus trabajos posteriores: los materiales pobres, la contención del espacio, la remuneración por un acto, la ocultación de los cuerpos y el castigo, asunto del que volveremos a ocuparnos<sup>19</sup>.

Llama la atención la preocupación constante por el concepto de trabajo en Sierra, de hecho, en alguna ocasión se ha definido a sí mismo como un *megaobrero*, dado que

---

<sup>17</sup> En el texto que adjunta Sierra a la obra no se sabe de cuánto tiempo constaba la jornada laboral, podemos intuir que era de ocho horas, pero no podemos afirmarlo con exactitud. “En cuatro salas y un corredor de dicha galería [ACE Gallery L.A.] fueron introducidas ... 24 formas de cemento. Las mismas eran unidades modulares ... con un peso de dos toneladas por pieza y una medida aproximada de 250 x 150 x 100 cm ... El resultado expuesto consistió en las marcas dejadas por el trabajo, en forma de daños sobre el piso y los muros de la galería ... restos de alimentos y bebidas ingeridos, y los propios bloques de concreto”. Véase “Paisajes cubicados...” en *Santiago Sierra: Pabellón de España, Op. cit.*, p. 46.

<sup>18</sup> Este trabajo estaría en el polo opuesto de la obra de Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el lugar de trabajo, Documenta VI, 1977)

<sup>19</sup> Obsérvese que una de las acepciones que emite el Diccionario de la RAE de *remuneración* es ‘recompensar, premiar, galardonar’, mientras que *castigo* es la ‘pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta’; con esto se comprueba la confrontación de significados.

el arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía. Es inútil preguntarse de qué lado está<sup>20</sup>.

Esta inquietud revela una familiaridad con la concepción marxista de los medios de producción y, al mismo tiempo, una pulsión por extraer de sus profundidades los mecanismos del sistema capitalista cuya influencia se deja sentir en todos los terrenos vitales. Seguramente ahí radica la incomodidad que trae consigo la recepción y asimilación de ciertas propuestas como *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno* o en *10 personas remuneradas para masturbarse*, ambas del año 2000. El peso compositivo recae en la primera, en el pago que se realiza en especie, es decir, la heroína; en la otra, el imperativo es masturbarse, sacar al espacio público algo que pertenece al ámbito privado. Algunas perspectivas críticas caen en la fácil acusación de la inmoralidad inherente ante tales trabajos. Creemos que es una muestra obvia de hipocresía y que las mentes bienpensantes se escandalizan ante la crudeza de las relaciones de producción. ¿Se debe olvidar que lo que ahora se denomina, por ejemplo, acoso sexual o *mobbing* han formado parte de los vínculos laborales durante siglos? ¿No serían los mismos modos de dominación transformados nominalmente por la posmodernidad?

Sea como fuere, se contraponen dos percepciones distintas. Como observa certeramente Rosa Martínez “el cuerpo que sufre el castigo del trabajo se asocia con los procesos productivos que conllevan creación de calor, desgaste y desaparición, e incluso la masturbación se concibe como un modo laboral más”<sup>21</sup>. Pero también, hay que incidir en el hecho de que la masturbación es una práctica considerada por el cristianismo como un *gasto inútil*: desperdicia en un vacío juego de placer el semen que sirve para propagar la especie.

En este punto, el espectador se encara además con otros referentes pues surge la confrontación directa de dos visiones antagónicas del trabajo. Éste tiene una carga negativa, desde la perspectiva católica (no olvidemos que es parte de la matriz sociológica de la cual es producto Santiago Sierra), pues es un *castigo*; sin embargo, en la tradición protestante y calvinista, la capacidad del trabajo es una *virtud*<sup>22</sup>. Por otra parte, el castigo está directamente relacionado con la culpa. Efectivamente, en el libro del *Génesis*, Adán es juzgado, condenado y castigado por Yaveh a obtener su manutención diaria, con la célebre sentencia “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> MARTÍNEZ, Rosa, “Entrevista a Santiago Sierra”, *Op. cit.*, p. 174.

<sup>21</sup> MARTÍNEZ, Rosa, “La mercancía y la muerte”, en *Op. cit.*, p. 20.

<sup>22</sup> WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903), Península, Barcelona 1969.

<sup>23</sup> *Génesis* 3, 19.

Pero Sierra también desenmascara la naturaleza repetitiva, absurda y sádica del trabajo, demasiado parecida a un infierno, y radicalmente contrapuesta a la máxima de que éste dignifica. Hay algunos ejemplos que aparecen en la cultura europea, donde asoma la sombra de lo irracional, que no están tan alejados de la visión del artista contemporáneo: los trabajos de Hércules, el castigo de Atlas o el tormento de Sísifo. En concreto, nos interesan los dos últimos por las connotaciones arquitectónicas y conceptuales que se derivan de ellos. Hesíodo en la *Teogonía* cuenta la historia de Atlas, jefe de los titanes quien, al perder la guerra contra los olímpicos en la Titanomaquia, es castigado por Zeus a mantener sobre su cuerpo toda la bóveda celeste; Homero retrata la gran astucia de Sísifo que llevó a éste a que se burlara de los dioses y del mismo Tánatos (a quien apresó), por esta razón, Zeus lo envió al Tártaro con la obligación de empujar una piedra enorme montaña arriba pero siempre se escapaba rodando, por lo que tenía que comenzar la tarea indefinidamente<sup>24</sup>.

De todas las obras que tienen carácter punitivo<sup>25</sup> podemos comentar algunas donde las personas funcionan como elementos tectónicos o de soporte, o dicho de otro modo, se comportan como componentes bioarquitectónicos de una construcción efímera. La primera que realiza Sierra con esta temática es *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, realizada en la galería mexicana Acceso A en abril de 2000 [10]; le sigue *Elevación de 6 bancas* (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, septiembre 2001), y la más interesante en cuanto a su contenido iconográfico *9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared* (Deitch Projects, Nueva York, junio 2002) [11]. La apariencia de esta última obra se puede interpretar como los ecos formales de los calotipos de Max Koch y Otto Rieth que representaban desnudos masculinos integrados

<sup>24</sup> Véase asimismo el ensayo de Albert Camus “El mito de Sísifo” en *El mito de Sísifo; El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires 1959. “Los dioses habían condenado a Sísifo a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvería a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza ... El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo”.

<sup>25</sup> *Persona remunerada para permanecer dentro del maletero de un coche* (Limerick City Gallery, Limerick, marzo 2000); *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (ACE Gallery New York, Nueva York, marzo 2000); *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (PS1, Nueva York, septiembre 2000); *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Kunst Werke, Berlín, septiembre 2000); *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* (Vedado, La Habana, noviembre 2000); *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas* (El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, diciembre 2000); *Forma de 600 x 57 x 52 construida para ser mantenida en perpendicular a una pared* (Galería Peter Kilchmann, Zurich, abril 2001); *Persona remunerada para permanecer atada a un bloque de madera* (Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, junio 2001); *Grupo de personas cara a la pared y persona cara a la pared* (Lisson Gallery, Londres, octubre 2002); *Mujer con capirote sentada de cara a la pared* (Giardini, Pabellón español, Venecia, mayo 2003); *111 construcciones hechas con 10 módulos y 10 trabajadores* (Galería Peter Kilchmann, Zurich, marzo 2004); *114 ciudadanos de Stommeln* (Stommeln, marzo 2006) *Los castigados* (Landgericht Frankfurt, Gerichtsstrasse 2, Kleinmarkthalle, Hasengasse 5-7, U-Bahn Hauptwache, S-Bahnzugang Hbf, Deutsche Bibliothek, Adickesallee 1, Stadtbücherei, Zeil 17, Senckenberg Museum, Senckenberganlage 25, J-W.- Goethe Universität, Hauptgebäude, Senckenberganlage 31, Fine Arte Fair, Messe Frankfurt Halle 9, Frankfurt, Alemania, marzo 2006).

en elementos arquitectónicos, en concreto *Der Akt*, 38 (El desnudo, 1894) [12], donde los modelos imitan las posiciones sustentantes de atlantes o telamones. Por otra parte, hay que recordar que la etimología de Atlas ('el portador') proviene de *τλάω*, 'portar, soportar', de ahí que los atlantes reproduzcan el castigo de Atlas en los soportes de los edificios<sup>26</sup>. (Curiosamente, las posiciones corporales de Atlas y Sísifo son muy similares la una de la otra; mientras que Atlas inclina una de las rodillas hacia adelante en un evidente gesto de dificultad en su tarea, Sísifo tiene la misma postura al tener que echar el cuerpo al frente para empujar con el peso de su cuerpo la gran piedra [13]).

La perversión laboral, pues, fomenta las posibilidades expresivas del artista con cuyas tensiones conceptuales juega de manera evidente. Cuando Rosa Martínez le pregunta sobre la superación de algún tipo de ley, Sierra se muestra tajante: "Yo no transgredo ninguna norma. Ninguna natural, puesto que no vuelo ni respiro bajo el agua, ni tampoco humana ya que mis límites son los del sistema capitalista ... La ley está hecha para cumplirse y se cumple sin posibilidad de transgresión"<sup>27</sup>.

Otros castigos son más sutiles y, quizá, más perversos, como en el caso de *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, obra efectuada en el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, el día 1 de mayo, Día de los Trabajadores. Esta acción se llevó a cabo sin espectadores ante un muro negro y, para ser más incisiva, se incluyó un capirote como aditamento de la mujer [14]. En la acción punitiva de estar contra la pared se introduce el factor de sentirse indefenso ante los demás que están detrás del individuo; por otra parte, como es el caso, el encontrarse en la confluencia de las dos paredes, el rincón, acentúa esa sensación de opresión, como si los dos muros fueran a cerrarse sobre el sujeto. No sólo eso, sino que también el muro se convierte en el límite de la comunicación: poner a alguien contra la pared es arrebatarse la voz y la identidad, no se puede poner rostro al reo, es, en cierto modo, ocultarlo temporalmente y aumentar la sensación de sumisión.

En cuanto a la imagen del capirote en el acto de castigo, es evidente la referencia a los *Caprichos* de Goya, en concreto al número 23 "Aquellos polvos (trajeron estos lodos)" (1799), pero también se ha de dirigir al carácter performativo de la intersección de varias situaciones disciplinarias: por una parte, la de los reos y penitentes acusados por el Santo Oficio, la aplicación de los castigos en escuelas y cárceles durante el régimen franquista<sup>28</sup> y las torturas que se llevaron a cabo hacia prisioneros iraquíes, por parte de los soldados estadounidenses, en

---

<sup>26</sup> Poner nota aclaratoria de etimología.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ, Rosa, "Entrevista a Santiago Sierra", en *Op. cit.*, p. 188.

<sup>28</sup> Según argumenta Michael Richards, "la tradición de las caperuzas de penitente, utilizadas en tiempos de la Inquisición, fue sustituida [en el período franquista] por el rapado ritual de la cabeza. La pelona era mostrada ritualmente para su vergüenza, por haber pecado contra la idea masculina de 'honra'". Cfr. RICHARDS, Michael, "Purificar España (II): la degeneración y su tratamiento", en *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco 1936-1945*, Crítica, Barcelona 1999 p. 58



la prisión de Abu Ghraib en 2003. Sierra prolongará la idea del castigo que encara al reo en la pared con *114 ciudadanos de Stommeln* y *Los castigados*, ambas obras realizadas en Alemania en 2006, y esta última en casi una veintena de centros de arte. Respecto al escenario germánico donde se desarrollan, es inevitable leer las acciones como una suerte de expiación por el sentimiento de culpa colectivo debido a las atrocidades del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

### Arte sonoro

Dentro de la trayectoria de Sierra, son trabajos tardíos, que se van ensayando distanciadamente unos de otros. La obra que inaugura el uso del sonido es *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán, México 2001) donde a mujeres de la etnia tzotzil —procedentes del estado de Chiapas— que no conocían el castellano se les había pagado dos dólares por pronunciar la frase: “Estoy siendo remunerado por decir algo cuyo significado ignoro”. En este experimento y otro similar realizado en Birmingham al año siguiente en el que se pagó a un mendigo para que enunciara los abundantes beneficios que generaría su acto lingüístico, se indaga más en el contenido y las propiedades del lenguaje que en las posibilidades expresivas del sonido.

Como en otros trabajos de Sierra, se da por sentado el evidente aspecto de repetición y de letanía que será retomado posteriormente en otras realizaciones; por ejemplo, la complejidad y la coordinación que suponen *Historia de la Galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano* (Varsovia, 2002). Esta galería se fundó en los años sesenta y para contar su evolución en cuanto al marco contemporáneo de Polonia, se contrató a cuatro especialistas (uno por década) que daban las explicaciones en polaco, éstas eran traducidas al ruso para el ucraniano y al español para el propio Sierra. Aquí se observa, por un lado, la referencia velada a la confusión de lenguas de la caída de Babel y la dificultad existente en la comunicación y la interpretación de un mismo hecho; por otra parte, es fácil comprender la vacuidad de este acto comunicativo en donde se va perdiendo caudal significativo en cada traducción.

En cuanto a las obras exclusivamente sonoras, la primera que aparece en su catálogo, es *2 maraqueros* (2002). Sierra explica en sus habituales textos que a “dos invidentes de los que suelen pedir limosna ... Se les contrató para tocar cuatro horas diarias durante un mes”<sup>29</sup>. La nota común entre todas estas obras que emplean el sonido suele ser la monotonía y la repetición: *El degüello* (2003) o *Altavoces* (2005); pero también se puede añadir un matiz ruidista, así, *Traslación de una cacerolada* (2002), *Psicofonía grabada en el Casa del Pueblo* (2005) y *Concierto para planta eléctrica a diésel* (2007); incluso se puede llegar a la anulación del

---

<sup>29</sup> Cfr. “Paisajes cubicados...”, en *Op. cit.*, pp. 35 y 141.

sentido debido a la reiteración extrema como en *Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora* (2004) o *120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos* (2004) [15].

### **Acciones híbridas**

En este compartimento se localizan todas aquellas obras con una complejidad formal que se resisten a ser ubicadas en un lugar específico. Existen trabajos que combinan los principios de ocultación, obstaculización, remuneración, materiales pobres, etcétera, como en el caso de *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999).

En otras ocasiones hallamos un subconjunto como es el formado por todas las obras que tienen como vínculo la utilización de automóviles ya sean como protagonistas, ya como auxiliares de la acción. Es en 1998 cuando realiza el mayor número de acciones con automóviles, cinco en total, *Coche elevado en 60 cm*, *Traslación de un automóvil* (desmontaje y montaje de un coche en el interior de una galería), *Coche elevado en 100 cm*, *Coche descendido 10 cm (1 y 2)* y la ya citada *Obstrucción de una vía...* Sin embargo hay unas cuantas muestras en las que aparece el vehículo no como objeto pasivo, sino como principio activo: *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala* (2000) donde los asistentes a la exposición fueron transportados hacia una “parte marginal” de la ciudad en un autobús escolar al que se les habían sellado y opacado las ventanas; otras obras en esta misma órbita se cuentan entre *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (2000), *245 m<sup>3</sup>* (sobre este particular volveremos más adelante) o *Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte* (2007).

Si existe un objeto que se manifiesta como el emblema de la cultura capitalista, éste es, sin duda alguna, el automóvil. El lema del magnate de Detroit, Henry Ford (1863-1947) fue “un hombre, un coche”, pero tal vez no podría imaginar que no sólo es el paradigma de la fabricación en serie sino que con el paso del tiempo se ha convertido en un signo de cierta idea de libertad, de virilidad y del poder; también, en la época dorada del estado de bienestar, el coche simbolizaba la democratización del vehículo y el triunfo del progreso. Hoy sabemos que no es así y que cuando alrededor de ochenta millones de chinos quieran dar el salto mecanizado y disponer de su propio coche, quizá sea demasiado tarde. Sea como fuere, en manos de Sierra, el auto se convierte en algo siniestro, casi siempre negro, se parece más a una bestia orgánica y expectante, que a una máquina. Paradójicamente, Sierra los deja inmóviles (*Coche descendido 10 cm (1 y 2)*) mientras que aquello que es estático (paredes, bloques) se le hace mover.

### **Sierra y el espacio**

Llegados a este punto, se reconocen los fuertes vínculos que Sierra establece con el espacio y que cristalizan en las relaciones recíprocas que se producen tanto en el espacio privado como en el público, tanto interior como exterior, institucional o no. Desde el principio de su carrera, esta correspondencia se ha venido practicando mediante la ubicación de los cuerpos geométricos en el recinto expositivo a la manera minimalista<sup>30</sup>: el espectador y su mirada se desplazaban por los lugares que dejaba libre la obra de Sierra, más próxima en ese momento a una noción canónica de escultura y, por ello, unida a una visión más estereotipada de la instalación. Los trabajos se organizaban en función de esa experiencia sensorial al dialogar con el marco urbano, su historia y su *background*, y para distorsionar la significación, pero también a desvelar su simbolismo más profundo. En cierto modo, es como si existiera una correspondencia biunívoca (es decir, de ida y vuelta) entre las acciones antónimas de ocultar y desvelar: aquello que se omite sirve como instrumento para realzar las relaciones que se suelen dar por supuestas y que no se plantean normalmente y viceversa, como, por ejemplo, la complejidad de las redes laborales y de producción.

La primera obra documentada que utiliza dicho procedimiento es *20 trozos de calle arrancada, de 100 cm de lado en su cara superior*, estos fragmentos de vía pública se exhibieron en la Galería Ángel Romero de Madrid en marzo 1992 y constituían una revisión (cuando no una *reversión*) brutalista del *Copper square* (1967) de Carl Andre [16]. También el espacio público le provee a Sierra del material pertinente para producir *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados* (1994) [17]; en estos primeros tanteos la complejidad del trabajo era directamente proporcional a su magnitud, de modo que el salto a la calle para poder desplegar todo el potencial que se estaba gestando parecía una fase lógica de su evolución. Una obra en la que se concretan los cambios que están sucediendo: esos cilindros *imponen* al visitante un contacto corporal con ellos, es decir, la distancia aurática que permite la contemplación estética se reduce considerablemente con esa mole de papel de desecho cuarteado y con residuos. Acciones como *50 litros de gasolina en un descampado* o *50 kg de yeso sobre la calle*, ambas de 1994, en las que el proceso de disolución, pérdida de información y entropía es evidente, al mismo tiempo se hace una referencia a procedimientos antiformales.

Demos un salto hasta 2003 y la Bienal de Venecia; elegido como representante de España, su intervención le supuso el trampolín que lo catapultó al estrellato artístico de esta década con sucesivos proyectos en múltiples centros de arte contemporáneo de la escena

---

<sup>30</sup> Javier Maderuelo cuando explica las relaciones espaciales entre escultura y arquitectura afirma que “Por lo general, la percepción que tenemos de una estatua antropomórfica tradicional, en la que nuestra vista envuelve a la obra con la mirada en cortos desplazamientos a su alrededor, no la podemos conseguir con la arquitectura. De alguna manera podemos decir que, en la escultura, nuestra atención se ‘centra’ en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura nuestra atención se ‘descentra’ hacia el espacio que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico nosotros somos el centro mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua”. Cfr. el capítulo completo de MADERUELO, Javier, “Metamorfosis...” en *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid 1990, pp. 58-59.

internacional. Lo paradójico del caso ha sido, como el propio Sierra ha admitido, que las instituciones expositivas, a sabiendas del desprecio físico del que hacen gala sus manifestaciones, toleran y, en cierto modo, potencian esa circunstancia. Un ejemplo de ello fue, por supuesto, la *ocupación* del Pabellón español en la Bienal de Venecia, pero también otra acción reseñable como la transformación del espacio de la Kestnergessellschaft en la obra *Institución embarrada* (Hannover 2005). Entre 1934 y 1936, el recién estrenado gobierno nazi ejecutó un programa de obras públicas cuya finalidad era paliar el alto índice de desempleo en Alemania; en el caso de Hannover se construyó el lago Maschsee [18]. Con esta premisa, Sierra decidió llenar la sala principal de la planta baja del edificio con “sedimento del lago Maschsee en base a sus implicaciones sociológicas”, aunque al final, y debido a un posible riesgo para la salud de los visitantes, “se utilizaron turba y barro obtenidos del pantano de Bad Neenndorf y de un cultivo cercano al lago Steinhuder Meer”. En la planta superior de la Kestnergessellschaft quedaba el vestigio de dicha acción en las huellas de barro que dejaban los visitantes.

La puesta en escena tiene un aire siniestro, pues con ella Sierra ha reproducido las consecuencias devastadoras de una riada al tiempo que hace referencia al barro “fabricado” indirectamente por los nazis. Desde el punto de vista expresivo consigue un efecto impactante al introducir esa suerte de atmósfera exterior en el interior de la sala: del blanco inmaculado del contenedor artístico a la obra oscura y cenagosa como un excremento en un inodoro, a través de una acción retroactiva que descarga todo su poder crítico en el pasado. Es sugestivo ver cómo Sierra no siente ningún respeto por el *témenos* del espacio expositivo e inunda literalmente el recinto con barro, en esta acción se pueden distinguir distintas líneas argumentales con tendencia a demoler la forma precisa, volviendo a lo *informe* batailleano y, a paradójicamente, con el uso de este material maleable, lo hace coincidir con la forma del lugar; y, obviamente, las salpicaduras hacen referencia por igual a Pollock y a Serra.

Al año siguiente, 2006, volvió a reflexionar sobre lo que no tiene forma y además es invisible. Santiago Sierra realizó  $245\text{ m}^3$  para la Synagogue Project de Stommeln [19]. Esta antigua sinagoga, construida en 1882, alberga desde 1991 un proyecto de carácter anual donde se invita a artistas contemporáneos para que realicen obras *site specific*; con ese nuevo cometido, nombres de la talla de Richard Serra, Eduardo Chillida, Carl Andre, Giuseppe Penone, Sol LeWitt han pasado por sus estancias<sup>31</sup>. En cuanto a la finalidad de estas exhibiciones, parece ser que debían servir a modo de homenaje hacia las víctimas del

---

<sup>31</sup> La nómina completa de artistas que han participado en Stommeln hasta el momento actual es la siguiente: Jannis Kounellis (1991), Richard Serra (1992), Georg Baselitz (1993), Mischa Kuball (1994), Eduardo Chillida (1995), Maria Nordman (1996), Carl Andre (1997), Rebecca Horn (1998), Erich Reusch (1999), Giuseppe Penone (2000), Roman Signer (2001), Lawrence Weiner (2002), Rosemarie Trockel (2003), Richard Long (2004), Sol LeWitt (2005), Santiago Sierra (2006) y Max Neuhaus (2007). Véase [http://www.pulheim.de/leben\\_arbeiten/kultur/synagoge\\_stommeln/?id=6](http://www.pulheim.de/leben_arbeiten/kultur/synagoge_stommeln/?id=6); asimismo hay un texto colectivo que conmemora los primeros diez años de la institución: DORNSEIFER, Gerhard y SCHALLENBERG, Angelika (eds.), *Synagogue Stommeln: Art Projects*, Hatje Cantz, OstfildernD, 2000.

Holocausto, pero no hemos podido comprobar esta afirmación. La única proviene de Sierra quien dice que “el Ayuntamiento de Pulheim decidió entonces [en 1991] emplear el edificio como memorial invitando artistas anualmente para rendir homenaje a las víctimas”<sup>32</sup>. Sierra propuso una instalación que constaba de seis coches cuyos tubos de escape estaban conectados al interior de la sinagoga mediante conductos que llenaban la sala principal de humo procedente de la combustión de los vehículos. Según el artista

El público debía acceder en solitario provisto de una máscara de respiración artificial y asistido por técnicos de seguridad ... Había monóxido de carbono suficiente como para matar a una persona en media hora pero al público sólo se le permitía estar cinco minutos como máximo y siempre asistidos por máscaras de respiración artificial. Esto se presentó el día 11 de marzo a la prensa y el siguiente día al público general, ninguno de esos días se presentaron quejas o muestras de incomprensión entre los asistentes. Se pensaba organizar el acto durante los siguientes seis domingos pero tras insistentes titulares de prensa y televisión que me describían como un provocador radical y a mi trabajo como una cámara de gas verdadera (¿?), un grupo de miembros de la comunidad judía alemana solicitaron el cierre del proyecto, lo que fue aceptado<sup>33</sup>.

Las críticas más persistentes a las que se refiere Sierra provienen de Stefan Kramer, Secretario General del Consejo Judío Alemán quien afirmó que era “un escándalo. Es una increíble provocación a costa de las víctimas del Holocausto. No es más que una ofensa a toda la comunidad judía”; otra de las voces era la del escritor Ralph Giordano quien había sobrevivido a los campos de concentración alemanes: “Es despreciable. ¿Qué hay de artístico en juntar el escape venenoso de seis coches en una antigua sinagoga? ¿Y quién le dio permiso para esto?”<sup>34</sup>. Pese a la negativa del alcalde de Pulheim, Karl Auguste Morisse, a clausurar la exposición<sup>35</sup>, el antes citado Consejo Judío Alemán consiguió que se cerrara definitivamente la muestra<sup>36</sup>.

El madrileño pone de manifiesto la endeblez del discurso de lo *políticamente correcto* que corre pareja a la solidez emotiva que mantienen los lugares, de la que emana la sensibilidad susceptible de ser herida. A la luz de estos trabajos, se hace evidente que Sierra tiene un olfato especial para detectar los conflictos de un lugar y hacerlos manifiestos: *Ordenación de 12 parapetos prefabricados* (Herzliya, Israel, 2004), *Institución embarrada* (Hanover 2005), *El*

---

<sup>32</sup> [http://www.santiago-sierra.com/200603\\_1024.htm](http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.htm).

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Ambas declaraciones aparecen reflejadas en el artículo de Luke Harding, “Artist’s homemade gas chamber anger Jewish groups”, en *The Guardian*, 14 de marzo de 2006.

<sup>35</sup> Cfr. “Santiago Sierra monta una cámara de gas en una sinagoga alemana” en la sección de Cultura de *El mundo*, 13 de marzo de 2006.

<sup>36</sup> Cfr. “Cerrada la instalación que simulaba una cámara de gas en una sinagoga alemana”, en la sección de Cultura de *El País*, 14 de marzo de 2006.



*pasillo de la Casa del Pueblo* (Bucarest 2005), *Los castigados* (Frankfurt 2006)... Nos inclinamos a pensar que Sierra en un momento dado, se percató de que *la obra surge del lugar*. Se puede objetar que existen obras *site-specific*, por supuesto que sí, no podemos olvidar que existía en el trabajo de Robert Smithson la dialéctica *site/nonsite*. A lo que nos referimos parece más a lo que afirmaba Miguel Ángel cuando *percibía* la figura escultórica bajo el volumen pétreo; es decir que Sierra semeja *auscultar* el lugar, ahondar en su historia y las relaciones con el entorno donde se ubica. ¿Cómo explicar si no obras como *Obstrucción de una vía con diversos objetos* (2000), realizada en Irlanda con neumáticos ardiendo? Es cierto que no es el Ulster, sino que es Limerick pero ¿tendríamos la misma percepción si en Madrid viéramos autobuses y contenedores de basura ardiendo? Más ejemplos: *Lona sostenida frente a la entrada de una feria de arte* y *Lona suspendida frente a una cala*, las dos fechadas en 2001; en las dos obras el motivo principal es la lona sobre la que está inscrita la siguiente leyenda “INLÄNDER RAUS” cuyo significado es en castellano ‘personas originarias fuera’. Pero la lectura de la obra dista radicalmente si está en Basilea de si es en Mallorca, Sierra da cierta explicación de la acción, como es habitual, en términos como estos:

Durante la inauguración de la muestra ‘Art Unlimited’ realizada en el marco de la Feria de Arte de Basilea, tres personas de origen turco fueron contratadas para sostener una pancarta frente a la puerta de entrada al evento ... Aunque se tenía previsto repetir esta acción los dos días siguientes, las personas contratadas renunciaron al encargo aduciendo la comprometida posición en que les pondría en Basilea exhibir públicamente esta pancarta<sup>37</sup>.

La obra de Sierra, a partir del minimalismo, ha desembocado en una “geometría combativa”; un desarrollo inédito transformado por la eficacia de sus procedimientos. Debido a que el mundo actual está en una crisis insalvable, ni siquiera el arte tiene la credibilidad suficiente para erigirse en salvador. Es decir, la utopía ha quedado reducida al mero concepto lingüístico, la posibilidad de la misma se ha anulado como la reducción al absurdo de muchos trabajos de Sierra. Tampoco el cinismo ha quedado bien parado; pues si bien los cínicos veían en la civilización la fuente de los males del mundo, ahora apenas pueden desvelar los hechos que nos llevan al fracaso. Efectivamente, la cultura ha quedado desactivada por el progreso tecnológico que, desde el siglo XVIII ha venido creciendo de manera exponencial. Conocemos la raíz del problema pero ¿estamos seguros de poder hacer frente a ello? ¿Estamos

---

<sup>37</sup> [http://www.santiago-sierra.com/200104\\_1024.htm](http://www.santiago-sierra.com/200104_1024.htm). “En la isla de Mallorca hay una gran colonia germanohablante, poseedora del suelo, servicios, medios de comunicación y poder político, que, en muchos casos, desplaza a la población local debido a la dependencia del turismo por parte de la economía isleña. Se pensó en una segunda parte de la pieza de Basilea ... y se colgó la misma lona ... Unas horas después y aduciendo quejas, el ayuntamiento local retiró la pieza, dándose la paradoja de que el propio ayuntamiento había organizado el evento. Tras algunas negociaciones la lona fue reinstalada y desmontada horas después, esta vez sin que se supiera quién lo hizo”.

mercantilizados hasta la médula? O dicho de otro modo ¿está inscrita en nuestro código genético la necesidad de un sistema comercial?

Tal vez de ahí proceda esa áspera sensación tan peculiar que permanece al aprehender las acciones de Sierra. La amargura emana de la imposibilidad absoluta de salirse del sistema para poder dinamitarlo. El sistema ha demostrado repetidas veces que puede absorber aquello que puede dañarlo y convertirlo en algo rentable. Sierra utiliza las mismas argucias en el arte y desvela cuán podrido está; no intenta cambiar el sistema puesto que no puede y tampoco cree en ello, es decir, el arte no puede ser revolucionario puesto que ya no hay revolución posible, solamente conatos que quedan fagocitados por el capitalismo rampante.



[1] *Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte, 2007*



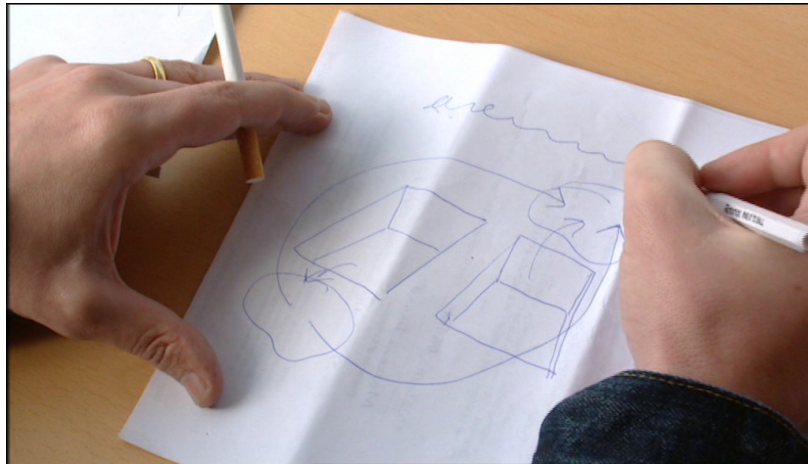
[2] *Ejercicio de colocación para 4 contenedores cúbicos, 1991*



[3] *Espreado de poliuretano 18 personas, 2002*



[4] *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno, 2002*



[5] *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de  $30\text{ m}^3$  cada uno, 2005*

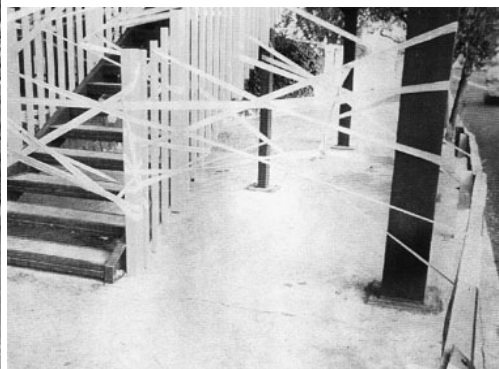




[6] *100 personas escondidas*, 2003



[7] *Espacio cerrado con metal corrugado*, 2002



[8] *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga, 1998; Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje, 1996*



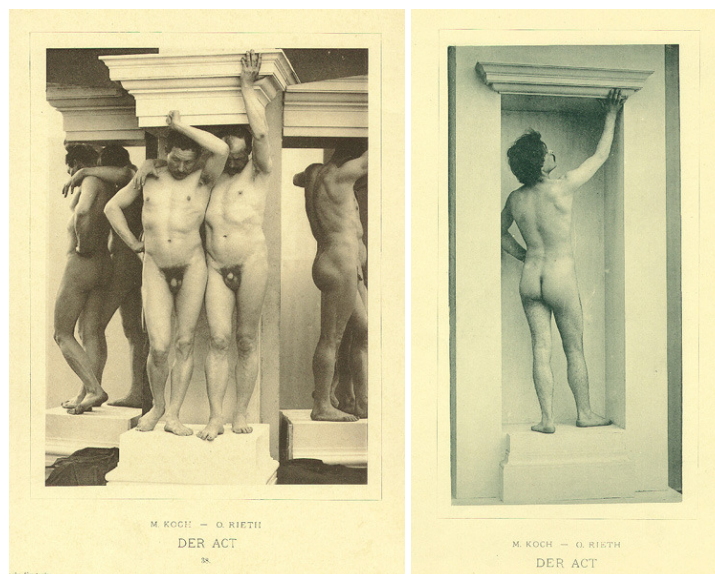
[9] *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados, 1999*



[10] *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas, 2000*



[11] *9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared, 2002*



[12] Max Koch y Otto Rieth, *Der Akt*, 38 (El desnudo, 1894)



[13] Atlas Farnesio

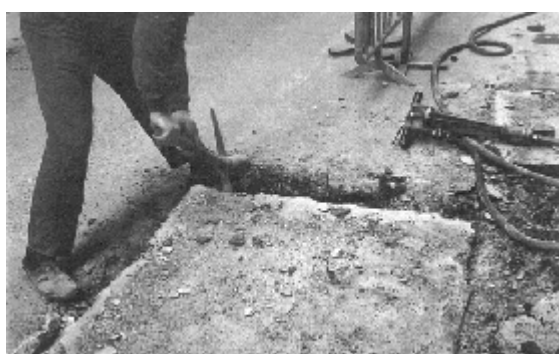


[14] *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, 2003. Goya, Caprichos, Abu Graib y la cultura de masas que transforma cualquier situación en producto mercantil: juguete LEGO





[15] *120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos, 2004*



[16] *20 trozos de calle arrancada, de 100 cm de lado en su cara superior, 1992*



[17] 2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados, 1994



[18] *Institución embarrada*, 2005





[19] 245 m<sup>3</sup>, 2006



## 8. Archipiélago Ilusión

### Utopías (im)practicables

Este prefijo *im-* entre paréntesis indica la suspensión de la posibilidad de efectuar un ideal que ya se puede dar por perdido; algunos van más allá al sugerir que la sola noción de utopía es inexistente, como propone Darko Suvin, “estrictamente hablando, la utopía no es un género propiamente dicho, sino un subgénero sociopolítico de la ciencia ficción”<sup>1</sup>; volveremos sobre este particular más tarde. La perspectiva utópica y los ejercicios de prognosis social y urbana siempre han estado en la mente de los escritores, pero también esta modalidad fantástica ha acompañado un número ingente de representaciones icónicas; la utopía tenía que ser visualizada e imaginada, manifestarse de algún modo notorio, en un formato inteligible para todos aquellos que pudieran creer en ella.

Bajo el manto del concepto subyacen acumuladas obras en una variedad sencillamente inabarcable; ya Platón cuando escribe la *República* procede a instaurar las bases de la utopía mediante el Estado ideal y el funcionamiento perfecto en todos los niveles, gobernado por el rey-filósofo. La utopía se constituye como la visión imposible del lugar ideal y, al mismo tiempo, como un espacio inexistente; sin embargo, el primero en nombrar esa realidad paralela y alternativo fue Thomas More en 1516 cuando publica *Utopía. La mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía*<sup>2</sup>. Esta palabra traduce al griego la voz *nusquam*, ‘ningún lugar’ o ‘ninguna parte’; convertida en un vocablo célebre es, por extensión, el significado que más incide en su carácter fabuloso.

---

<sup>1</sup> Citado por JAMESON, Fredric, “‘If I can find one good city I will spare the man’: Realism and utopia in Kim Stanley Robinson’s *Mars Trilogy*”, en *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, pp. 392.

<sup>2</sup> El título completo es *Utopía. La mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía. Libro áureo, tan saludable como festivo, compuesto por el muy ilustre e ingenioso varón Tomás Moro, ciudadano y sheriff de la ínclita ciudad de Londres*, Alianza, Madrid 1998, traducción de Pedro Rodríguez Santidrián (1ª ed. 1984).

La utopía constituye un concepto histórico cuyo proyecto de metamorfosis social se torna irrealizable. Por esa razón, tal vez la *conditio sine qua non* de la utopía sea la imposibilidad de su consumación o, dicho de otro modo, para que actúe como tal ha de localizarse en el espacio del artificio narrativo, de manera que ésta se manifieste a través de descripciones, entendidas como relatos de su carácter urbano y su condición artificial, puesto que la utopía no es un territorio bucólico sino una ciudad ideal. Así pues, el *no-lugar*, aunque pueda convivir con la naturaleza se opone firmemente a ella. De la imposibilidad de su práctica emana una doble significación de atracción y repulsión: la *fascinación* que produce en aquellos que reflexionan sobre ella y la *perfección* que la distingue radicalmente de un plan viable.

En la búsqueda de la utopía y la perfección, y aunque se entienda como una paradoja, tropezaron las particulares tentativas de entidades radicalmente antagónicas como el nacionalsocialismo y el socialismo real, pero que se mostraron coincidentes en algunos de sus efectos<sup>3</sup>. Los intentos nacionalsocialista y soviético devinieron impracticables, y es muy probable que de aquellos resultados provenga la sensación de desconfianza vertida sobre la utopía y su representación.

Una característica constante de los estados totalitarios es la utilización de la producción arquitectónica y el desarrollo urbano como un elemento primordial en la representación ideológica. Hitler, Stalin, Mussolini, Franco, pero también, Ceaucescu, Mao, Yong Il o Hussein. No hay más que recordar los ambiciosos proyectos de Albert Speer para el *Gross Berlin* del Tercer Reich, pero también aplicaciones más *prácticas* de la arquitectura, como son los campos de exterminio; los más conocidos como Auschwitz-Birkenau o Treblinka conformaron auténticos y perfectos mataderos fabriles<sup>4</sup>. Éstos fueron optimizados mediante la aplicación de los principios fordistas de producción en cadena con la única finalidad de que el exterminio masivo de individuos se hiciera de manera rentable<sup>5</sup>. La búsqueda de la perfección, encarnada en el ideal eugenético de la raza aria tuvo como resultado una de las mayores vergüenzas del ser humano, cómplice de la caza de sí mismo<sup>6</sup>.

Entonces, ¿cómo fue posible que tal aberración se materializara? Para Zygmunt Bauman se hace patente a través del análisis de las condiciones de emergencia del Holocausto y de su definición en tanto que *consecuencia directa de la modernidad*. “¿Cuál era la idea de *sociedad perfecta* en una sociedad [la alemana] en la que se incluían los campos de exterminio como

---

<sup>3</sup> Hay ciertas semejanzas formales en las iconografías nazi y soviética. Véase GUBERN, Román, “La imagen nazi” (pp. 83-110), en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid 1989.

<sup>4</sup> Suele haber cierta confusión entre los *campos de concentración* (Mauthausen, Buchenwald o Sachsenhausen) y los *campos de exterminio*. Estos últimos eran siete, seis en Polonia y uno en la actual Bielorrusia: Auschwitz I (germanización de la localidad polaca de Oświęcim, a unos sesenta kilómetros de Cracovia), Auschwitz II (Birkenau), Chelmno, Majdanek, Belzec, Sobibór, Treblinka (estos tres últimos exclusivos para exterminio judío) y Maly Trostenets (Bielorrusia).

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid 1997

<sup>6</sup> ALY, Götz, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes* [2005], Crítica, Barcelona 2006.

fábricas de muerte?”<sup>7</sup>. Pero del lado del régimen soviético existieron los *gulag*<sup>8</sup> (acrónimo de *Glávnoe Upravlenie ispravitel'no-trudovykh LAGerei*, ‘Dirección General de Campos de Trabajo’ localizados en su mayoría en la región de Siberia) donde prisioneros políticos eran transformados en trabajadores forzosos que realizaban obras de carácter público como carreteras<sup>9</sup>.

La actual noción negativa de la utopía se ha ido filtrando de modo paulatino en el inconsciente colectivo debido al carácter poroso de la modernidad; de ahí que nuestra visión de la utopía se haya transformado del *no-lugar* de Moro en la tenebrosidad punk del *ningún-lugar* factible. Por ello habría que interrogarse sobre las condiciones que fomentan la inconveniencia del estado ideal, en otras palabras, qué obstaculiza la materialización de la utopía.

Los acontecimientos del siglo XX han conducido a una situación en la que la creación de mundos o ciudades ideales se les podría calificar con la máxima de Adorno, un “acto de barbarie”; no se puede hablar de la búsqueda de una realidad superior cuando la realidad concreta está retrocediendo, cada vez más insoportable y reaccionaria. El universo virtual de la ficción ha ido evolucionando tanto desde la perspectiva *morfo-estética* como desde la *narrativo-conceptual*: si no, no se puede explicar la desconfianza hacia ejemplos de sociedades donde todo es perfecto, pero que, en realidad es el disfraz de un sutil dispositivo de control. Para ilustrar nuestra opinión, no hay más que observar cómo evoluciona el asunto en las descripciones: cómo se pasa de las ciudades ideales en *Christianopolis* (Johann Valentin Andrea, 1619), el *Leviatán* (Thomas Hobbes, 1651), la *Historia de los estados e imperios del sol* (Cyrano de Bergerac, 1662) o *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726) a la innegable tendencia al escepticismo en el siglo XX, *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932), *1984* (George Orwell, 1949) o *El mundo interior* (Robert Silverberg, 1971).

Ante la diferencia habida entre estas obras, habrá de pensarse que o bien se ha producido una creciente degradación del concepto —en última instancia, un mundo ideal—, o bien que la imagen de utopía ha entrado en contradicción con la realidad actual. Dicho esto último de otro modo, que el desfase entre el significado original de utopía y el contexto en el que se debería insertar es tan amplio que la idea ha entrado en contradicción consigo misma y se está desmoronando. Creemos que a este colapso “conceptual” de la utopía han contribuido una

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, “Introducción: la sociología después del Holocausto”, en *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid 1997, p. 11. Esta relación causa-efecto también es muy del gusto de Habermas.

<sup>8</sup> Léase la experiencia en primera persona de SOLZHENITSYN, Aleksandr, *Archipiélago gulag. Ensayo de investigación literaria (1918-1956)*, Tusquets, Barcelona 1998.

<sup>9</sup> La carretera transiberiana que une las ciudades de Yakutsk con Magadan tiene como sobrenombres la “Ruta de los huesos” o la “Carretera de los muertos”. Los prisioneros que fallecían en el trabajo quedaron sepultados literalmente bajo la capa de asfalto.

serie de circunstancias que se pueden agrupar en dos grandes conjuntos temáticos: los políticos y los culturales<sup>10</sup>.

### El condicionante político

Evidentemente, antes de alcanzar la situación del siglo XXI de *guerra global localizada*, los acontecimientos que han incidido considerablemente para llegar a este punto de no retorno han sido la guerra de Vietnam (1958-1975), la crisis de los misiles en Cuba de 1962, en plena Guerra Fría, el fracaso de la revolución del Mayo de 1968, la conjunción en el poder de tres baluartes del conservadurismo como el Papa Juan Pablo II, Ronald Reagan y Margaret Thatcher, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la desintegración de la Unión Soviética como resultado de la imposibilidad del socialismo real.

Pese a haber heredado un contexto poético tan desolador<sup>11</sup>, en el espacio artístico europeo se sucedieron con rapidez tanto las reflexiones de índole formal como las alternativas a la autoría tradicional con la aparición de colectivos, *ateliers* o manifestaciones visuales de raigambre marginal. Aunque en los años inmediatamente posteriores se produce una proliferación en la variedad artística se hace sentir cierta resistencia interna (sobre todo en la Europa desarrollada) entre la producción cultural y la estructura que la hace posible, es decir la contradicción entre el discurso estético y su condicionante, la riqueza que genera el proceso de construcción del *estado de bienestar* (aproximadamente entre los años 1945 y 1973, los llamados *golden thirties*). En esa trayectoria no podemos dejar de mencionar nombres importantes como los del Grupo Cobra, Jean Dubuffet, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Constant Nieuwenhuys, Guy Debord o la Internacional Situacionista, con manifestaciones entroncadas en una abierta posición de izquierda.

Pero el punto de inflexión fundamental es, sin duda alguna, Mayo del 68. *Sous les pavés, la plage* fue una de tantas consignas poético-políticas que proliferaron por doquier en las jornadas revolucionarias que afrontó Francia aquel año. El régimen autoritario y paternalista del presidente Charles de Gaulle (1890-1970) se encontró con una situación que ponía en peligro no sólo la subsistencia del gobierno sino la de todo el entramado político y económico. Los hechos que comenzaron a sucederse estimularon la posibilidad de un gran cambio, de una utopía factible. Tan rápidas fueron las movilizaciones de los sectores universitarios (ocupación de la

---

<sup>10</sup> Estos dos conjuntos del deterioro utópico se ven en cierto modo correspondidos con los dos momentos de hundimiento de la modernidad que señala José Javier Esparza en las palabras de Aquilino Duque, quien “piensa que la modernidad se suicidó, y señala dos hitos en esta autodestrucción: 1968 (hundimiento moral) y 1973 (hundimiento económico)”. Cfr. ESPARZA, J.J., “Vindicación de la posmodernidad”, en *Ejercicios de vértigo. Ensayos sobre la posmodernidad y el fin del milenio*, Barbarroja, Madrid 1994, p. 76.

<sup>11</sup> Para una visión breve pero precisa del arte (más concretamente de la pintura), en el escenario europeo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, véase el libro de BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid 2004.

Universidad de la Sorbona el 13 de mayo) y obrero, que culminaron con una huelga general que paralizó Francia el 20 de mayo. En esos momentos, el país se encontró con un gobierno desbordado por una acción radical, lo que motivó la disolución de la Asamblea Nacional y se convocaron elecciones. Sin embargo, con la misma rapidez con que apareció la agitación, se produjo la vuelta al orden o normalidad<sup>12</sup>.

¿En qué sentido se puede explicar este proceso? Desde la perspectiva ideológica, los agudos escritos de Michel Foucault sobre la entelequia *poder-saber* ponían de relieve la extrema dificultad para analizarlo (entendido como red) y para demolerlo (en tanto que institución). Para él, este poder se reproducía a través de los dispositivos físicos que producían efectos educativos, laborales y punitivos. Indicó que el poder semejaba tener la posibilidad de autorregularse en sus estructuras, mecanismos y aparatos de represión.

El desmontaje del Estado, el intento de asaltarlo y conseguir una transformación radical, en definitiva, eliminar el viejo orden político, se tornaba una tarea imposible de alcanzar<sup>13</sup>. Aquellos que llegaron a saborear la alternativa cayeron directamente sobre la dura superficie del mecanismo antagonista, donde quedó expuesta su debilidad estructural y fueron absorbidos por la misma fuerza contra la que luchaban. Por eso, bajo el pavimento no se encontraba la playa sino los cimientos (blindados, indestructibles) del naciente capitalismo transnacional, el neoconservadurismo y la resignación ante el *menos pernicioso* de los sistemas, la democracia liberal-república presidencialista cuyo modelo es Estados Unidos<sup>14</sup>.

### **El factor sociocultural**

Una hipótesis aproximada que explicaría este escenario sería que la sociedad busca obstinadamente en los medios de masas aquello que se le niega de manera sistemática en el mundo real. Ha surgido en ellos, por tanto, una intensa corriente de ciencia ficción que ha desplazado de manera unánime a la temática fantástica o fabulosa (con excepciones como las sagas de *El señor de los anillos* o *Harry Potter*) y que intenta cristalizar en una dignificación del género<sup>15</sup>. Obras merecedoras de catalogarse como hitos narrativos son *Fahrenheit 451* (François

---

<sup>12</sup> Cfr. SÁENZ DE MIERA, Antonio, *El mayo francés*, Tecnos, Madrid 1993.

<sup>13</sup> Algunos de los títulos relevantes que podemos estudiar son: FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid 1978; MARCUSE, Herbert, *El final de la utopía*, Ariel, Barcelona 1968; DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia 1977; ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires 2003.

<sup>14</sup> FUKUYAMA, Francis, “El fin de la historia”, en *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona 1992.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis: “El género de la ciencia-ficción después de 2001 deja de ser un género menor, de serie B ... Ahora prestigiosos nombres acuden al género y las productoras buscan historias para adultos, que se ponen en imágenes con todo el dinero que necesiten”. “Entre la ciencia y la ficción: avatares de un género cinematográfico”, en AA VV (Alberto Elena, comp.), *Las imágenes de la ciencia en el cine de ciencia ficción*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, 569, tomo CXLV, mayo 1993, CSIC, Madrid 1993, pp. 47-48.



Truffaut, 1966), *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), basadas respectivamente en las novelas de Ray Bradbury, Arthur C. Clarke y Philip K. Dick. Sin embargo, a diferencia de lo que cabría esperar, cada vez hay más ansias de encontrar un reflejo amplificado de la agonía del mundo real. Dado el tiempo de desconfianza y crisis (económica, ecológica, sociológica, cultural) se han extendido con rapidez patrones icónicos que bien se podrían denominar *modelos distópicos de comportamiento urbano*. Parece probable que la atracción hacia estos esquemas proceda de que suministran una mayor cantidad de conflictos a la lógica interna de la narración.

Los brotes de este modelo distópico —tan literario como cinematográfico que a veces se (con)funden— son relativamente recientes, pues si bien es cierto que hasta la primera mitad del siglo XX se produjeron obras más o menos optimistas, en la periferia de la fábula o la parábola, podemos hablar con propiedad de una ciencia-ficción madura inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Es una huida desde lo real de la masa. Pero, ¿hacia dónde? Los devastadores efectos producidos por las confrontaciones bélicas contaminan los medios de masas y el arte. ¿Hace falta recordar que el horror del Tercer Reich fue un producto directo de una malentendida modernidad tecnológica?, ¿que fue un régimen elegido *democráticamente*? Esta evasión de lo real queda directamente anulada por una pesadilla en la que la ilusión de un “otro mundo mejor” ni siquiera puede ser patrimonio de la fantasía. La ansiada paz mundial se ha transformado en Guerra Fría, anticomunismo feroz y fe ciega en la tecnocracia. En ese estado, no es casual que germinen obras, dominadas por la paranoia, del calibre de la ya citada *1984* (Nineteen Eighty Four), donde Orwell expone su repulsa hacia los regímenes totalitarios —es obvia su crítica al sistema estalinista— y crea un verosímil escenario de un futuro año 1984 en el que la tecnología actúa como dispositivo represor<sup>16</sup>.

## Un nuevo paradigma

El arte contemporáneo, de igual manera que ha ocurrido en otras épocas, es un materia porosa que se deja traspasar por múltiples influencias. La relación del arte con la ciencia ficción puede que no sea significativa, pero sí puede ayudar a comprender el comportamiento y el programa iconográfico de muchos artistas actuales. El género maneja, manipula y renueva códigos existentes en todas las culturas, pero, por otra parte, también suministra artificios (como pueden ser los atributos de héroes o santos —una nueva hagiografía— o escenarios inéditos)

---

<sup>16</sup> El escritor británico Alan Moore publicó junto a David Lloyd entre 1982 y 1985 el cómic *V for Vendetta* (V de Vendetta) donde imaginaba un Reino Unido alternativo bajo el mandato de los fascistas en un evidente homenaje a Orwell. Recordemos que durante el mandato de Margaret Thatcher en los años ochenta en Gran Bretaña se recortaron considerablemente los gastos sociales y se intentó también hacer lo propio con algunas libertades básicas.

que se desplazan a los medios de masas y, a su vez, permean el patrimonio visual colectivo de la sociedad.

Quizá sea una coincidencia pero hay ciertas semejanzas visuales que son interesantes. El monolito negro que “ayuda” a la humanidad a evolucionar en *2001: A Space Odyssey*, es un cuerpo opaco con unas proporciones 1:4:9, un objeto “minimalista” que no estaría tan alejado de las soluciones formales de Judd o LeWitt de aquellos mismos años; también encontramos al final del film influencias de la “estética psicodélica”<sup>17</sup> [1]. Otro tanto se puede decir del vocablo *earthwork* que aparece en la novela de Brian Aldiss, escrita en 1965<sup>18</sup>, y que tiene cierta vinculación con los trabajos artísticos expuestos en la Dwan Gallery de Nueva York a finales de 1968<sup>19</sup>.

Habría que indagar sobre la posible influencia del género fantástico en el arte actual. Modelos de apropiación de la ciencia-ficción los encontramos en Glen Brown quien utiliza como punto de partida obras de ilustradores, por ejemplo Chris Foss, para re-definirlas en términos de formato, tamaño o colorido; otro tanto podemos decir de Sergio Prego, que asimila en sus trabajos secuencias similares a películas fantásticas como *2001* o *The Matrix*. Otros ejemplos se pueden localizar en Stelarc y el cuerpo obsoleto, Marina Núñez y sus *cyborgs*, Takashi Murakami y el pop fantástico, Olafur Eliasson y la imagen de la ciencia, Bodys Isek Kingelez con el urbanismo afro-utópico, Erwin Redl, Stephen Hendee, Joan Fontcuberta y un lista indefinida que dedica cada vez más interés a la iconografía fantástica. No creo que se deba pasar por alto la importancia del género pues está proveyendo paulatinamente, como las antiguas fuentes literarias, de arquetipos, topos y mitologías al arte y arquitectura contemporáneos<sup>20</sup>.

Desde los años setenta se están cruzando distintos dominios en las artes visuales lo que dificulta, en algunos casos, el análisis de la obra de ciertos artistas. No parece imposible que una fuerte influencia de la ciencia ficción hubiera traspasado tanto las tendencias del posminimalismo y el land art; ambas comparten además cierta pulsión hacia lo arquitectónico y, en el caso del land art, queda acentuada por las connotaciones simbólicas de lo telúrico y de la ruina. Algunos de los artistas que podríamos englobar en este conjunto serían, Robert Smithson,

---

<sup>17</sup> La secuencia final de *2001* o, al menos, el quehacer cinematográfico de Stanley Kubrick han podido influir considerablemente en el aspecto bizarro, en los límites de la narración, en la producción videográfica del ciclo *Cremaster* de Matthew Barney (1967).

<sup>18</sup> El escritor británico Brian Aldiss (1925) escribió la novela *Earthworks* (Faber & Faber, Londres 1965) en la que presenta un mundo superpoblado debido a la polución química donde el suelo ha de ser fabricado; en España se editó con el título *Un mundo devastado*, Edhasa, Madrid 1978.

<sup>19</sup> Pocos meses más tarde, en febrero de 1969 se inauguró la ya mítica exposición *Earth Art* en la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York). Comisariada por Willoughby Sharp, estuvo representada entre otros por Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim o Robert Smithson. *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 de febrero – 16 de marzo 1969, Office of University Publications, Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York 1970.

<sup>20</sup> Véase MORIENTE, David, “Sujetos sintéticos. Notas sobre la imagen del ser artificial”, en *Anuario...*, 2006.

Dennis Oppenheim, Michael Heizer o Robert Morris; el mismo Morris, por ejemplo, se refiere a su trabajo *Observatory* definiéndola como una obra “paraarquitectónica”<sup>21</sup> [2].

Dicho todo lo anterior, hemos de ahondar en la significación de utopía dentro del arte contemporáneo. Con respecto a las representaciones se tiende a asimilarlas con el “buen lugar” (*eu-topos*) antes que con el no-lugar (*u-topos*), y mucho menos, con su contrario, la *distopía*. Por lo tanto, nos referiremos a estos no-lugares narrativos como utopías, sin discriminar su naturaleza positiva o negativa, salvo cuando sea necesario en aras de la claridad de la exposición. Obviamente, y para evitar confusiones, cuando hablamos de no-lugares, no estamos estableciendo conexiones de ningún tipo con la categoría homónima —tan en boga— utilizada por el sociólogo Marc Augé, para quien son espacios de tránsito o confluencia, lugares lógicamente, para no ser vividos<sup>22</sup>.

Concretemos la significación de los no-lugares. La eutopía queda sugerida de un modo bastante convincente en esta obra de Robert Gligorov (Kriva Palanka, Macedonia, 1960) titulada *H<sub>2</sub>O* (2000) y presentada en la edición de ARCO del año 2005 [3]. En esta obra encontramos dos ámbitos —el aéreo y el acuático— unidos. ¿Cómo es posible, pájaros viviendo con peces en el mismo medio? La metáfora del mundo ideal en el que se han eliminado las diferencias esenciales. La armonía no es más que un engaño, una apariencia mediante una maniobra escenográfica: una cubeta sumergida con los pájaros dentro de otra más grande que alberga a los peces. Sin embargo, el aspecto teatral no disminuye la fuerza de su significación, antes al contrario, queda potenciada al poner de manifiesto el absurdo de los conflictos entre contrarios.

En cuanto a la imagen de la distopía, es el resultado de una constante que se repite casi invariablemente, la inserción en el discurso atópico de la destrucción o la decadencia edificatoria; de este modo podemos proponer la siguiente fórmula: donde la Utopía (que es el lugar despojado de realidad y al que se le añade fantasía) se suma a la destrucción (o ruina) y da lugar a la distopía. Referente importante de la hecatombe apocalíptica ha de ser, forzosamente, la tabla dedicada al Infierno en el tríptico del *Jardín de las Delicias* (Hyeronimus Bosch, 1503?), al fondo de la acción se vislumbra una ciudad semiderruida que sirve de escenario a los tormentos del Averno; hacia los años sesenta de ese mismo siglo Pieter Brueghel (el Viejo) pinta el *Triunfo de la muerte* con un aspecto similar.

Robert Smithson —quien mezclaba referencias literarias procedentes de lo geológico, lo antropológico y lo fantástico— utiliza el mito del continente perdido de la Atlántida, un

---

<sup>21</sup> “No dispongo de un término específico para designar la obra: una especie de complejo paraarquitectónico”. Citado por GUASCH, A., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid 2000, p. 54.

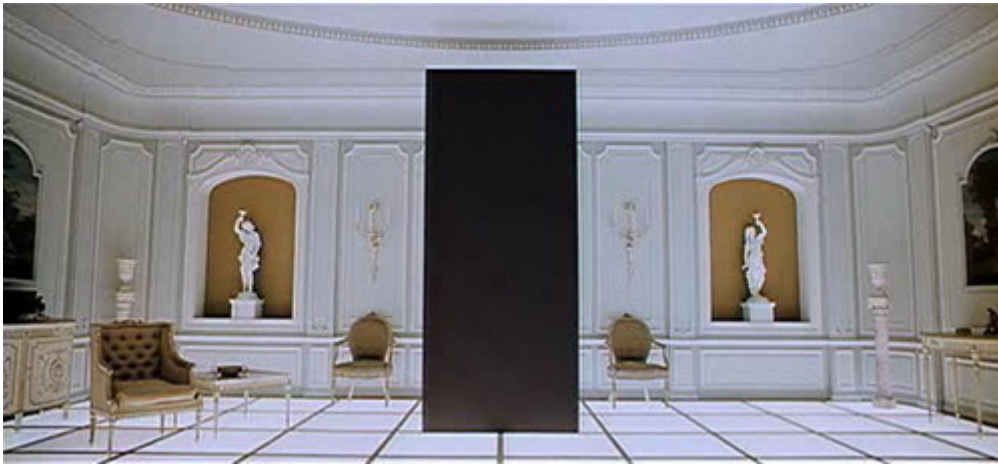
<sup>22</sup> “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos...”. AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona 2004 p. 41.

territorio doblemente utópico (por ser una formación legendaria, y por su hundimiento que lo convierte en ilocalizable) para proponer una visión distinta con la obra de 1969 *Map of Broken Glass (Atlantis)* (Mapa de cristal roto), donde se hace patente su fascinación hacia los modelos a escala, su minuciosidad en el trazado y la fantasía de un territorio de cristal<sup>23</sup>.

La imposibilidad de la utopía se encuentra también representada en el camino cercenado por el, llamémosle convencionalmente, atentado del 11 de septiembre de 2001, como el ejemplo ya mencionado de la obra de Krzysztof Wodiczko, *If you see something* (2005) donde se hace evidente que, como diría Wilhelm Reich, cuando el pueblo solicita el control y ciertas prohibiciones permite que se inhabilite la libertad a través de la vía de la desconfianza.

---

<sup>23</sup> “La obra de Smithsonian siempre existió dentro de una matriz de fuentes literarias, y el catálogo de su biblioteca refleja su consumo voraz de la ciencia y la literatura de la entropía —de Lévi-Strauss a la Segunda Ley de la Termodinámica, de Poe y la ciencia-ficción barata a Piranesi—. Véase el texto de LINGWOOD, James y GILCHRIST, Maggie, *Robert Smithsonian: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia 1993, p. 20.



[1] Monolito de 2001 y Donald Judd, *Untitled*, 1969





[2] Robert Morris, *Observatory*, 1973



[3] Robert Gligorov, *H<sub>2</sub>O*, 2000

## 9. La disposición “anarcoerótico-festiva” del Atelier Van Lieshout

### (Re)iniciar

El Atelier Van Lieshout, fundado en 1995, se ha dado a conocer por ser un colectivo artístico cuyas actividades no se limitan a la producción de obras originales cuya finalidad específica son el mercado artístico y los circuitos expositivos, sino que también ha devenido en una compañía y marca registrada (AVL) cuyos muebles y otro tipo de equipaciones domésticas se distribuyen por todo el mundo a través de los conductos empresariales de Levenst y Moooooi. Es por ello que interesa observar cómo muchas de las acciones del Atelier manifiestan una indudable voluntad de permanecer en tanto que elemento subversivo dentro del espacio empresarial y que también supone una mordaz crítica hacia el actual sistema de viviendas.

El Atelier debe su nombre al artista holandés Joep van Lieshout, nacido en Ravenstein, en 1963. Van Lieshout da sus primeros pasos dentro del circuito artístico de Amsterdam a finales de la década de los ochenta, y su nombre comienza a resonar con fuerza en diferentes muestras colectivas; de todas ellas, quizá fuese la KunstRAI —presentación anual conocida hoy con el nombre de Art Amsterdam— la más importante. A Van Lieshout se le incluyó en la edición de 1988, bajo el lema presentado ese año por la KunstRAI que era el premonitorio *Een keuze* (Una alternativa). No obstante, sus obras primerizas no están tan impregnadas del carácter irónico del que hace gala actualmente ni su andamiaje metodológico era tan sólido. Estaban más bien afiliadas al minimalismo y apenas tenían relación con la arquitectura, salvo que quiera interpretarse el uso de los volúmenes cúbicos como segmento de un proceso de construcción muy primario.

Pero es mucho más sugestiva la obra producida por el Atelier en su conjunto o, dicho de otro modo, es más eficaz la incitación subversiva conseguida a través de la mercancía de los objetos artísticos y otros bienes de consumo (que, en algunos casos llegan a coincidir, con la consiguiente disyuntiva original-copia); por añadidura, se hace más interesante examinar cómo

esa subversión ataca directamente al núcleo de la planificación urbana transformada de modo radical por el capitalismo del siglo XX.

Visualmente, la obra del Atelier es práctica, sencilla y sustancial. A pesar de esta premisa inicial, el trabajo cubre un rango objetual que abarca desde las esculturas hasta el mobiliario, baños y unidades domésticas móviles que organizan el renovado aspecto arquitectónico del colectivo holandés. Una de las aplicaciones y técnicas más usadas por el Atelier Van Lieshout son baratas construcciones modulares de poliéster construidas sobre un armazón de madera, en colores brillantes y llamativos; el mismo principio se sigue para el montaje de lavabos, bañeras y otro tipo de muebles, lo que en definitiva constituye el grueso productivo de la marca AVL [1].

No es de extrañar pues, que el motivo primordial para la elección del Atelier Van Lieshout haya sido lo inusitado de su propuesta: la sorprendente y, contra todo pronóstico — como se analizó al comienzo del capítulo—, eficaz realización de *una utopía* mediante la concordancia del arte y la vida cotidiana, componentes a veces excluyentes, es decir, a través de la armónica consecución de un resultado altamente productivo. Asimismo, esa interacción deviene en la práctica de un programa arquitectónico que combina de modo inteligente la economía de medios con la de formas.

Así pues, en la lógica del Atelier, en su particular modo de concebir y representar la arquitectura, hay dos importantes fuentes de inspiración: una implícita y otra visible, como si semejasen las dos caras de una misma moneda. En primer lugar, se puede constatar la existencia dentro del espíritu del Atelier Van Lieshout de una aproximación a las posiciones teórico-prácticas de Le Corbusier, sobre todo en lo concerniente a las cuestiones del papel desempeñado por el individuo como centro de la creación arquitectónica. Por consiguiente, se manifiesta una voluntad de concebir *programáticamente* el conjunto vivencial y, sobre todo, una insistencia de lo humano como canon a partir del cual desarrollar una construcción basada en la escala personal. En el Atelier esa idea nuclear queda arraigada por el enunciado preciso de una serie de sencillas y básicas reglas de edificación —instrucciones de bricolage o, si se prefiere, una suerte de *axiomas constructivos*—; y también por el intento de producir un espacio utópico a la medida del ser humano, es decir, un ideal urbano regulado humanamente, no de manera artificial. Los estándares de la fabricación modular de las *unidades móviles* del Atelier no entran en ningún momento en contradicción con las premisas iniciales del Movimiento Moderno arquitectónico como son una arquitectura que facilite condiciones óptimas de iluminación o de higiene, la construcción rápida y económica, y cierta renovación del individuo a través de lo arquitectónico, pues la homologación de elementos, según Le Corbusier, permitía la racionalización del resultado constructivo.

Así pues, la circunstancia programática no supone un obstáculo para que en el Atelier Van Lieshout se usen argumentos teóricos radicalmente opuestos, derivados de las referencias

explícitas a Georges Bataille. La reflexión del pensador francés sobre la arquitectura derivó en una entidad que incorporaba la conquista física de los mecanismos de control, la expresión del orden y los poderes, tal y como había afirmado en su “Diccionario crítico”,

solamente el ser ideal de la sociedad, el que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas ... los grandes monumentos se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos turbios; es bajo la forma de catedrales y palacios que la Iglesia o el Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes. Es evidente que los monumentos inspiran un buen comportamiento social y muchas veces hasta un verdadero temor<sup>1</sup>.

La arquitectura así entendida por Bataille también le sirvió al ensayista Dennis Hollier para interpretar exhaustivamente mediante un tamiz hegeliano el ideario del escritor francés, aunque no siempre de manera afortunada, como en el siguiente ejemplo, donde afirma que “la arquitectura, antiguamente la imagen del orden social, ahora lo garantiza e incluso lo impone. *De ser un simple símbolo ha pasado a ser el amo*. La arquitectura hace caer a la sociedad en la trampa de la imagen que ofrece para sujetarla en la imagen especular que ella refleja”<sup>2</sup>.

No se puede estar más en desacuerdo con que la arquitectura *solamente* haya sido un símbolo. A esta entidad no se le puede despojar de sus capacidades mitopoética y emblemática dado que forman con ella un todo cohesionado. Por tanto, no es que sólo haya sido un elemento representativo del poder de los estratos más altos de la estructura jerárquica, sino que, físicamente, materialmente, *era* ese poder; un ejemplo sencillo de comprender, el poder terrenal del faraón en Egipto, ¿acaso se podría negar de manera tajante que una fracción de su potencia no emanaba directamente de la colosal masa que formaban las pirámides? Aún así, Hollier piensa —y en cierto modo, se contradice— que “puede que, al margen de su propia expansión, *la arquitectura no sea nada en sí misma*. Existe sólo para controlar y configurar la totalidad de la escena social”<sup>3</sup>. Así que “sólo la totalidad”, entonces ¿cómo es posible que el argumento constructivo penetre con tanta fuerza no sólo en el tejido social sino también el artístico?

Al margen de las lecturas de Hollier, las nociones de Bataille, pues, se configuran como un poderoso instrumento para el Atelier, en tanto que virulento ataque frontal hacia la arquitectura opuesta a *lo informe*, que tanta relación tuvo con el surrealismo y que representa

---

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges, “Arquitectura” en *Documentos*, Monte Avila, Caracas 1969, p. 135.

<sup>2</sup> Cfr. el original. “Architecture, formerly the image of social order, now guarantees and even imposes this order. From being a simple symbol it has now become master. Architecture captures society in the trap of the image it offers, fixing it in the specular image it reflects back”. HOLLIER, Denis, “Architecture: The Article”, en *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993, p. 47. Traducción y cursivas nuestras.

<sup>3</sup> Denis Hollier citado por GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad* (26 abril – 25 junio 2000), Espai d’Art contemporani de Castelló, Castellón 2000, p. 27. La traducción es de J.M. García Cortés. Subrayado nuestro.

precisamente esa desobediencia ante la rigidez de las formas y los materiales<sup>4</sup>. Asimismo, el erotismo batailleano de obras como *Histoire de l'oeil* (Historia del ojo, 1928) o *L'Anus solaire* (El ano solar, 1931) permea y se hace omnipresente en el Atelier: el crítico Bart Loosma percibe esa latencia de Bataille dado que “[el Atelier Van Lieshout] continuamente pone de relieve el hecho de que, detrás de la claridad y la racionalidad de la modernidad, acecha implícito un dominio crepuscular que contiene el motivo real de nuestra existencia. En este sentido toda la obra de Van Lieshout es erótica”<sup>5</sup>.

En cuanto a la arquitectura, el Atelier Van Lieshout parece juzgarla como si fuese la culminación tangible del entramado de control social; de lo que se infiere que si se desechara el actual sistema (entendido como un todo) constructivo, se podría liberar a la sociedad de este opresor. Consecuentemente, el Atelier aplica esa noción antiarquitectónica y, por extensión, anticapitalista a todo lo que fabrican, ya sean lavabos, enfermerías, granjas, establos o *abortionarios*. La realización arquitectónica de los postulados anticapitalistas del Atelier Van Lieshout se han materializado en un asentamiento seudonómada que es una especie de Sforzinda del futuro: *AVL-Ville*. La miniciudad, denominada por el grupo de Van Lieshout como un “estado libre” se autoconstituyó en 2001 en el puerto de Rotterdam después de un año, según el propio Atelier Van Lieshout, “lleno de éxitos y fracasos”<sup>6</sup>; AVL-Ville es un espacio semiurbano y relativamente periférico donde se lleva a cabo una sistemática resistencia a las autoridades jurídicas, económicas, religiosas y sexuales y, de modo consecuentemente, una confrontación contra la institución, entendida como autoridad constructiva dominante, que es la arquitectura de las corporaciones, la de los grandes museos y la de los símbolos de la ciudad triunfante [2 y 3]. Así, medio en broma, medio en serio, Joep van Lieshout, en una entrevista para la televisión holandesa, habría llegado a afirmar que AVL-Ville “se había organizado como un campamento de terroristas”<sup>7</sup>; no es de extrañar este punto de vista por lo que significa de

---

<sup>4</sup> Los extremos también se tocan: lo informe batailleano no estaría muy lejos de la organicidad de Notre Dame du Haut (1954) de Le Corbusier.

<sup>5</sup> LOOSMA, Baart, “Bataille”, en *Atelier Van Lieshout. A Manual*, Kölnischer Kunstverein (Colonia, 16 mayo – 12 julio 1997); Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, 6 septiembre – 16 noviembre 1997), Hatje Cantz, Ostfildern 1997, p. 17. Traducción nuestra.

<sup>6</sup> “En el año 2001, el Atelier Van Lieshout realizó AVL-Ville, un ‘estado libre’ en el puerto de Rotterdam. Este gran proyecto forma un hito en la obra de AVL; es la culminación de todos los trabajos producidos por AVL hasta la fecha. Después de un año lleno de éxitos y fracasos, se completó el proyecto de la AVL-Ville. Recientemente AVL ha situado su primer producto de exportación de AVL-Ville en Park Middelheim, Amberes: la unidad de franquicia AVL”. <http://www.avl-ville>.

<sup>7</sup> Llamen la atención trabajos cuya finalidad o asunto son las armas, por ejemplo, obras como *Mercedes con cañón de 57 mm* (1998), *M80* (2002) o *Pistolet poignée américaine* (1995). Nos inclinamos a pensar en una posible característica visual derivada de las connotaciones del significado de anarquista, que durante la mayor parte del siglo XX ha estado asociada al de “terrorista” [Véase el análisis iconográfico sobre el anarquista que realiza Juan José Lahuerta en “La tentación del hombre. Notas sobre una escultura de Gaudí” en AA VV, *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid 2003, pp. 33-44]. También parece verosímil que esa producción de armas esté relacionada con una autorrepresentación irónica por parte del Atelier. Por otra parte, cabe otra interpretación que no excluye a la anterior: si AVL-Ville está estructurada como un mini-Estado, no es



amenazador a la urbanización tradicional, de la que se deriva la normalización del comportamiento de los individuos.

A primera vista, no habría nada que diferenciara al microestado de AVL-Ville de cualquier otro, pues posee incluso su propia bandera, moneda y su constitución, elementos imprescindibles para un estado que se precie de serlo. Lo que produce la diferencia absoluta en cuanto a su inteligibilidad es una racionalización como imperativo categórico en tanto que se aplica unida al sentido del humor. La combinación de estas dos condiciones es lo que mantiene distante a Atelier Van Lieshout-Ville del resto de los asentamientos humanos. Parece imposible que esta *eutopía* se pueda mantener gracias solamente al empuje equilibrador de la fuerza comercial, en sus dos vertientes, la del lujo artístico y la de lo fabril, pero así es.

Simultáneamente, las fuentes teórico-inspiradoras de Bataille y Le Corbusier son la metáfora de un dios Jano que mira indiferentemente hacia un lado u otro del Atelier [4]. En efecto, conviven en este colectivo las técnicas de marketing<sup>8</sup> más depuradas junto a procedimientos de raigambre artesanal y una concepción integral del diseño. Por otra parte, a los principios de homologación y homogeneización de los objetos industriales fabricados por la marca AVL (cuya matriz, en muchos casos coincide exactamente con objetos mostrados en exposiciones) se une la individualización de las construcciones presentes en AVL-Ville, (el proceso de *customizing*, o personalizado según los gustos requeridos por el cliente), sin constituir por ello ninguna incompatibilidad; como afirma Piet de Jonge “asombrosamente, todo lo que se presenta como actividades divergentes [al Atelier Van Lieshout] al final forma un todo cohesivo”<sup>9</sup>.

Se podría objetar indudablemente que el Atelier Van Lieshout, a fin de cuentas, se exhibe en tanto que corporación —en régimen de cooperativa— pero sin más diferencias, salvo el volumen de facturación, que cualquier otra. A este respecto, cuando se le pregunta a Joep van Lieshout sobre la divergencia estructural habida entre una empresa corriente y el Atelier, contesta en los siguientes términos:

Les damos una parcela de terreno y una vivienda a nuestros trabajadores. Puesto que AVL paga una gran parte de la manutención de la gente, somos como los comunistas aunque no adoptemos tal sistema político. Nuestro trabajo está basado en la piratería, no en la política. Las compañías ofrecen incentivos a los empleados para aumentar la productividad y los beneficios; usamos el dinero que ganamos para invertir en otros proyectos que creemos importantes pero que puede que no resulten rentables. No vamos a ganar ni un céntimo con las casas o con la granja pues

---

descabellado pensar que esas armas constituyen el símbolo de un hipotético ejército de Atelier Van Lieshout.

<sup>8</sup> A este respecto, léanse los dos textos de Jennifer Allen “The Multiple as Franchise” y “Marketing Life as Style”, en *Franchise. Atelier Van Lieshout*, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim (25 mayo – 25 de agosto 2002), Amberes 2002.

<sup>9</sup> JONGE, Piet de, “Foreword”, en *Atelier Van Lieshout... op. cit.*, p. 11.

ganar dinero no es interesante. Es más importante crear algo especial, hacer posibles cosas diferentes”<sup>10</sup>.

Es significativo ese planteamiento autorreflexivo de percibir sus pilares más próximos a la piratería que a la política, aunque volveremos sobre ello, en este sentido están ubicados en lo que el ensayista Hakim Bey —seudónimo de Peter Lamborn Wilson— ha denominado como *temporary autonomous zone* (TAZ, en castellano, ‘zonas temporalmente autónomas’), donde conecta el situacionismo, las organizaciones piratas de los siglos XVII y XVIII con la llamada *sociedad en red*, así como el *ciberpunk* del siglo XX<sup>11</sup>. Por tanto, en las realizaciones físicas y tangibles del Atelier Van Lieshout se observa nítidamente un proceso que cristaliza en la pérdida de respeto, la mofa, al concepto de institución y que, de modo consecuente, invalida la idea de arquitectura normalizada; así, todo aquello que pueda sugerir un dispositivo de control del individuo se desecha por inútil.

El capitalismo hace al individuo ajeno a los ojos de sí mismo, situación ocasionada por la invariable monotonía de la estandarización de los productos, por este motivo se tiende a una homogenización de los usuarios en función de las marcas. Así, una de las características de las últimas estrategias de atracción del sistema económico ha sido la de la *personalización del producto*: la consecución de un nuevo tipo de lujo y la ilusión de que el cliente es único. Ahora, hay toda una serie de productos *customizados*. De esta idea vinculada al Atelier Van Lieshout se deduce lo siguiente: mientras que de una parte se mantiene dentro del sistema de mercado ofreciendo un producto, principalmente la venta de un depurado diseño, a unos precios bajos, simultáneamente en el Atelier se practica una manufactura —en el sentido literal del término— con un alto grado de artesanía en dichos productos, cuyos antecedentes se remontarían al mítico Arts & Crafts de William Morris.

Todo ello los desvía de la noción de producción y trabajo en cadena; sin embargo, resulta muy atrayente observar el comportamiento del colectivo Van Lieshout dentro y fuera del sistema. Por un lado, promueve el sentimiento anárquico, autónomo y antiautoritario, entre otros, pero por otro, nos tropezamos con la inconsistente y absurda paradoja de que las imágenes que albergan su página web no pueden “reproducirse sin permiso”.

---

<sup>10</sup> Cfr. “Up the Organization”, entrevista con Jennifer Allen, en *Artforum*, núm. 4, abril 2001, p. 106. “We give away a piece of land and housing to our employees. Since AVL is paying for a large part of people’s lives, we are more like communists, although we don’t have a communist political system. Our work is based on piracy, not politics or policy. Companies offer incentives to employees to increase productivity and profits; we use the money we make from commissions to invest in other projects that we think are important but may not be profitable. We aren’t going to earn a dime from housing or even from the farm, but earning money isn’t interesting. It’s more important to create something special, to make something different happen”. Traducción nuestra.

<sup>11</sup> BEY, Hakim, *TAZ: Zona Temporalmente Autónoma, anarquía ontológica, terrorismo poético*, Talasa, Madrid 1996.

## El clan anárquico o *The Wild Bunch*

Otra de las coordenadas que se manejan dentro del ámbito del Atelier es la que relaciona lo individual con lo colectivo. Muchas de las construcciones planteadas fomentan activamente el *socius*, la cimentación de vínculos de aquellos que son comunes, el fortalecimiento de alianzas. En este sentido, uno de los fundamentos sociales a los que hay que atender es, indudablemente, la *familia*. Desde el punto de vista antropológico, dicha formación configuraba la base nuclear de casi cualquier tejido social, sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, se ha producido una disolución paulatina y, probablemente irreversible, de la noción de familia. En este punto, Hakim Bey argumenta que “la familia nuclear, con sus ‘miserias edípicas’, parece ser un invento neolítico, una respuesta a la ‘revolución agrícola’ con sus carencias y jerarquías impuestas”. Este discurso justifica la sustitución de la célula familiar por otro: “El modelo paleolítico es a la vez más primario y radical: la *banda*. La típica banda nómada o seminómada de cazadores/recolectores se compone de unos cincuenta miembros”; y añade “si la familia nuclear tiene su origen en la escasez —y provoca miseria— la banda se origina en la abundancia y es pródiga”<sup>12</sup>.

Así, la condición comunal —que no “comunista”, recuérdese la noción de Joep van Lieshout— y su poder de aglutinamiento derivan en la horda y excluyen a la familia. Quizá de este modo, tiene mayor significado la construcción de una serie de ámbitos colectivos que optimizan el aprovechamiento del espacio y donde el individuo se diluye o, dicho en otros términos, se disemina por el bien común de la colectividad. Todo ello combinado opera como un explosivo que pulveriza eficazmente el sentido de lo privado, no sólo entendido en tanto que sentimiento de propiedad o pertenencia y con el significado añadido de lo patrimonial, susceptible de transmisión hereditaria, sino también que dicha eliminación se traslada a la división de los espacios, tan tenue y débil que, cuando existe, no se las puede clasificar como habitaciones o estancias definidas.

El Atelier Van Lieshout parece anunciar la libertad absoluta a través de un arte, como se ha podido ver, exento de sujeciones, y que se sitúa a mitad de camino del producto manufacturado y la manifestación estética. Así pues, se hacen más que evidentes las connotaciones anarquistas, incluso en el sentido más literal del término, de ausencia de jerarquías y de autoridad: libertad creativa para transformar las estructuras aparentemente inamovibles del Estado tradicional en un *Nuevo Estado*. Con esto se evocan recuerdos de

---

<sup>12</sup> BEY, Hakim, *op. cit.* El párrafo continúa así: “La familia es cerrada, por lo genético, por la *posesión* machista de la mujer y los niños, por la jerárquica totalización de la sociedad agrícola/industrial. La banda en cambio es *abierta* —no a todos, por supuesto, pero sí al grupo de afinidad, los iniciados se comprometen por lazos de amor. La banda no es parte de ninguna jerarquía superior, sino parte de un modelo horizontal de relaciones, lazos de sangre extendidos, contratos y alianzas, afinidades espirituales, etcétera”.

Gauguin o de Matisse, donde existe una relación cordial entre el individuo y la naturaleza y se intenta conciliar la doble faz humana, natural y cultural. Para el Atelier Van Lieshout, la libertad es, por tanto, el bien máximo al que puede aspirar un ser humano. Y el arte, a diferencia de otras entidades, se configura como un espacio o, mejor dicho, un territorio, *permanentemente autónomo* pese a la innumerable cantidad de obstáculos que se han impuesto en el tiempo: de comitentes a censuras, pasando por catalogaciones negativas como, por ejemplo, de *arte degenerado*.

La noción libertaria o, de manera más concreta, anarquista se halla profundamente enclavada en la mayoría de las obras de Atelier Van Lieshout, en muchas ocasiones con un unívoco y evidente significado, en otras, no tanto. Pero sobre todas ellas atraviesa persistentemente el sentido de elección, sobre todo sexual. De manera consecuente, parece ser que la liberación se podría conseguir mediante la expulsión de todo aquello que constriñe al individuo y que es inconcebible en el Nuevo Estado: los mecanismos de control de la conciencia, de la reproducción y de la sociedad.

Pero como se argumentó al principio del capítulo, la utopía para ser tal ha de ser irrealizable, no factible, por este motivo, hay que creer más en la probabilidad de AVL-Ville como un la construcción de un *movimiento utopista* (al estilo de Christiania en los años ochenta, también en Holanda) que una utopía. Joep van Lieshout se resiste a utilizar también esta palabra, como anota Jennifer Allen en un artículo que desgana la “filosofía y el completo proyecto del Atelier Van Lieshout”, en él, Joep van Lieshout insiste en que “AVL-Ville no es utópica puesto que ha sido realizada”<sup>13</sup>.

Lo dicho anteriormente no obstaculiza la tremenda efectividad que desarrolla AVL-Ville. Mediante los espacios comunitarios, materializados en dormitorios, comedores o aseos, se articula el seudourbanismo cambiante y altamente utilitario de AVL-Ville, siempre a las órdenes de las necesidades de la población. Aunque no es exactamente un asentamiento nómada, tiene todas las ventajas de ellos: es un grupo de personas relativamente pequeño —una población oscilante de algo más de cien personas— fácil de organizar y alojado en unidades móviles y caravanas, que permiten el levantamiento del lugar con rapidez. Los referentes más inmediatos son las caravanas circenses, los campamentos de gitanos y los colonos del siglo XIX en América del Norte. De todos ellos ha tomado algo el Atelier y también de la ilusión de que toda una ciudad fuera móvil, de los *bayanihan* filipinos a la *Walking City* de Ron Herron, o incluso algunos diseños de Vito Acconci.

### **Organismo, organización, orgasmo**

---

<sup>13</sup> Véase ALLEN, Jennifer, *op. cit.*, p. 104.

En el Atelier Van Lieshout no parecen dudar de que “lo personal es político”, pues se amolda perfectamente a sus representaciones escultóricas y arquitectónicas: de los denominados *AVL Men*, una reducción esquemática e idética (aunque a veces poseen atributos) de un ser humano —y que recuerdan en algunos aspectos al *Modulor* de Le Corbusier— a los *espacios orgánicos*, construcciones deambulables y habitables que reproducen fielmente órganos o partes del cuerpo humano, como puede ser el recto, el corazón, la matriz o el cráneo. Objetos sobredimensionados, son usados en tanto que escultura pública o establecimientos como quioscos o bares, como el *Rectum Bar*.

Como ya se había anunciado, el sexo es uno de los grandes núcleos temáticos sobre los que orbita la reflexión artística del Atelier. En un principio, consistía en la representación más o menos estilizada tanto de genitales como de personas, aunque con el tiempo, se fue diversificando hacia imágenes de prácticas sexuales de toda índole y el diseño de lugares específicos para la realización de dichas prácticas.

Totalmente despersonalizados, los ya mencionados AVL Men, se suelen representar de manera que se encuentran en el impreciso límite de la postura estática o el movimiento imperceptible, según el Atelier, “usan su último aliento de energía”. Ha habido una palpable evolución en los últimos diez años, los primeros hombres AVL eran más rectilíneos y estaban rígidamente posicionados, los miembros carecían de soltura y la cabeza evocaba de manera imprecisa un falo. Actualmente poseen género y edad (la representación de niños), son más gráciles y su identificación filológica hace pensar inmediatamente en Keith Haring o Julien Opie. Sin embargo, con respecto a los diseños de producción y los dibujos hay notables diferencias, las figuras humanas que aparecen en el plano se encuentran altamente individualizadas; y aquí, a diferencia de lo que ocurre en las esculturas, aparecen muchas figuras femeninas. Como suele ser habitual, en la mayoría de las ocasiones se escenifican acciones sexuales.

A propósito de la sexualidad del Atelier (y dentro de él), Joep van Lieshout piensa la importancia del sexo en tanto que proceso de conocimiento y cómo éste produce efectos integradores o marginales en función de la persona (efectos que demuestran ciertos patrones de la rigidez en las relaciones humanas, incluso en la sociedad actual), como en esta reflexión sobre la sexualidad de los enfermos [5]:

Creo que la gente debería hacer lo que le diera la gana. Pero para asegurarse de que se pueden explorar todas las posibilidades, el año pasado diseñamos *Robotec*, un contenedor de veinte metros de largo por dos de ancho equipado para toda una gama de prácticas sexuales, desde zoofilia hasta sadomasoquismo. También tenemos robots que pueden follarte o a los que puedes follártelos ... Para mí, sería un reto tener *Robotec* funcionando en diferentes situaciones, no sólo en el mundo artístico, que sería lo más fácil, o la industria del sexo, sino en el ámbito de la



medicina. Un hospital no puede proporcionar prostitutas a pacientes con minusvalías, quienes necesitan tener relaciones sexuales también, pero sí podría aceptar máquinas. No estoy interesado en hacer solamente obras de arte. Una obra funciona en muchos niveles, como arte, diseño y vida<sup>14</sup>.

La madurez que se le supone a la sociedad no va pareja con los planteamientos del Atelier pues es significativo el planteamiento de la posibilidad de utilización de elementos artificiales para una terapia sexual con enfermos hospitalizados. ¿Tanto impregna el sexo el entramado interno de la sociedad que a pesar de estar silenciado, como diría Michel Foucault, todo se articula en torno a él? En respuesta, las alternativas que ofrece Joep van Lieshout están francamente del lado de la utopía. Interesa sobre todo, el argumento sobre la prostitución en los hospitales y la posibilidad de una terapia sexual para pacientes con una movilidad muy limitada. El sexo parece no existir en algunos ámbitos médicos, como si el enfermo no asumiera ningún tipo de pulsión sexual, es decir, como si estuviera completamente exento de cualquier tipo de estímulo erótico. Se da por supuesto que hay momentos de la enfermedad en los que el paciente no puede ser concebido en tanto que sujeto desiderativo, pero, ¿qué ocurre en aquellos casos de enfermedad crónica, con otras de desarrollo lento y, obviamente, las minusvalías?, ¿no existen para ellos las necesidades humanamente sexuales? Yendo un poco más lejos en esta argumentación, y por seguir con el *leitmotiv* del encierro, se hace inevitable pensar si no se podrían usar y disponer de algunos de estos dispositivos, con una manifiesta finalidad terapéutica para todos aquellos cuya sexualidad se distinguiera precisamente por la tendencia criminal, es decir, la violación.

El conjunto de la obra del Atelier puede hacer pensar en una suerte de red conceptual que conectaría diferentes nociones de erotismo, como las pensadas por Bataille, Sacher-Masoch, el marqués de Sade y Wilhem Reich, entre otros, con el pensamiento esquizoanalítico de Gilles Deleuze. En sus escritos compartidos con Felix Guattari, este último ya afirmaba la indiferencia de la identidad sexual y lo débil de una construcción cultural y social que al mismo tiempo que constriñe genera y reproduce deseos insatisfechos. El sexo así se derrama por todos los intersticios y no distingue entre heterosexualidad u homosexualidad, como viene a decir

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 108. Cfr. con el original: "I think people should do whatever they want. But to make sure they can explore all the possibilities, last year we designed *Robotec*, a forty-by-eight-foot shipping container that will be outfitted for a variety of sexual practices, from bestiality to S&M. We also have robots that can fuck you, or you can fuck them. I have nothing against monogamy, but maybe you don't feel like having sex with the same person. Or with any person. Then you can use the robots. They will be very high-tech, basically computerized pleasure machines. Our work is about being autonomous with respect to energy, food, and the law. *Robotec* plays with the idea of total independence with regard to partners and sex. For me, it would be challenging to have *Robotec* operate in different situations —not only in the art world, which is the easiest, and in the sex industry, but also in the medical world. A hospital wouldn't offer prostitutes to patients with handicaps, who need to have sex too, but it might accept machines. I'm not interested in making just artworks. A work should function on many levels —as art, design, and life". Traducción nuestra.

Deleuze: “Estadística o molarmente somos heterosexuales, pero personalmente homosexuales, sin saberlo o sabiéndolo, y por último somos trans-sexuados elemental o molecularmente”<sup>15</sup>.

Pero parte del discurso sexual del Atelier Van Lieshout también está relacionado con la concepción del psiquiatra y psicoanalista austriaco Wilhelm Reich, sobre todo, derivado de la influencia del *orgón*, noción que funde las palabras organismo y orgasmo, y que es un principio energético de toda entidad e impulso motivador del reflejo del placer orgásmico; según un delirante Reich, esta energía es de “color azul” y se puede medir, para ello, en 1940 construyó un “acumulador de orgones”<sup>16</sup>.

En la expresión sexual, por tanto, se cruzan distintas tendencias tanto visuales como temáticas para ofrecer un resultado que desborda simplicidad y que recuerda a aquellas líneas precisas y definidas del dibujante belga Hergé. Se mezcla el sadomasoquismo, el *fist fucking* y otras prácticas de dominación extremas con colores vivos y saturados más próximos a la decoración de un parque infantil o una guardería. Así, las construcciones *arquisexuales* del Atelier resultan un híbrido sumamente interesante; parecen derivar directamente del visionario *oikema* de Ledoux, aunque se empeñen ciertos sectores conservadores, la sexualidad existe y no debería ser descabellado proyectar lugares adecuados a la práctica del sexo, tal y como lo conciben en el Atelier.

Hace relativamente poco, el gobierno británico propuso un extraño intento de regulación mediante el delirante anuncio de la posibilidad de construcción y legalización de unos *miniburdeles*<sup>17</sup>. Según la noticia, tendrían un máximo de dos prostitutas por ubicación, nos hace pensar en una especie de máquinas expendedoras de personas. ¿Y quién gestionaría estos dispositivos, el gobierno o las empresas privadas? Lo que en un primer momento parece un absurdo podría llegar a convertirse en el comienzo de una era de centros comerciales de prostitución; con estos “*hooker-marts*” se eliminarían los problemas derivados de la visibilidad de las putas en las grandes ciudades, pero ¿quién se arriesgaría a firmar tal mutante? ¿Acaso Rem Koolhaas? El arquitecto francés Claude-Nicolas Ledoux provee del alucinatorio antecedente de su *oikema*. El recinto, cuya planta es de modo inequívoco un pene, se diseñó con la idea de que se convirtiera en una “casa de placer” y lugar de iniciación de los jóvenes; sin embargo el protorracionalismo utópico de Ledoux (parafraseando: “la forma sigue al falo”) es radicalmente antagónico de la propuesta británica. Sin embargo, AVL ya se habían adelantado a la posibilidad con la obra *Female Brothel University* (2005): “Universidad Burdel Femenino” [6 y 7].

---

<sup>15</sup> Véase “Psicoanálisis y familiarismo. La sagrada familia”, en DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona 1973, pp. 76.

<sup>16</sup> REICH, Wilhelm, *La función del orgasmo, el descubrimiento del orgón: problemas económico-sexuales de la energía biológica*, El País, Madrid 2003.

<sup>17</sup> *El País*, 18 de enero de 2006.

La libertad de elección sexual y reproductiva concierne a todo, incluso a la posibilidad, por parte de las mujeres, de interrumpir el embarazo, lo que en el ámbito anglosajón se denomina *pro-choice*. Como con otras nociones mencionadas, el concepto de la práctica del aborto también ha sido analizado por el colectivo para desarrollar toda una serie de dispositivos, sobre todo, mobiliario sanitario y caravanas, que permitan llevar a cabo este tipo de intervención quirúrgica con las mayores garantías de higiene y seguridad. Ha de recordarse que el aborto se concibe en muchos países como un pecado mortal (incluso en la *civilizada Europa*) y donde no sólo está prohibido, sino que se imponen penas de la mayor dureza para las personas que lo realizan; por otra parte, y debido a la pobreza endémica de muchos de esos países, las condiciones sanitarias y de instrumental, no son nada favorables, produciéndose un número altísimo de muertes en esta intervención. Conscientes de todo ello, el Atelier desarrolló en 2001 *A Portable* [8], un verdadero un micro-hospital móvil que brinda todas las comodidades tanto a médicos como enfermos y que posibilita el éxito en cualquier operación, incluida la del aborto (“A” de *abortion*). De hecho, es tal el compromiso y la vinculación del Atelier en este asunto, que han llegado a colaborar y contribuir con su soporte técnico con la ONG *Women on Waves*, creada en 1995 con el objetivo de ofrecer intervenciones quirúrgicas fiables en las aguas internacionales de países donde la práctica abortiva se considera ilegal. Desde el punto de vista funcional, *A Portable* es un éxito en tanto que quirófano utilizable en un hospital de campaña improvisado o en lugares donde, por ejemplo, la orografía del terreno o el clima no permita construcciones de gran envergadura.

Otro concepto funcionalista es el de maquinaria, pero entendida de una manera un tanto especial por el Atelier Van Lieshout. Para ellos existe la tendencia a aproximar lo orgánico con lo mecánico mediante una serie de dispositivos que, a semejanza de los órganos internos de los seres vivos, producen fluidos corporales. Estas máquinas digestivas generan biocombustible, lo que supone una alternativa real a las compañías energéticas tanto eléctricas como derivadas del petróleo. Entre los significados de *organismo* y *mecanismo* hay un parentesco que los hace tender a la sinonimia<sup>18</sup>. Por otra parte, el parecido con las funciones humanas de la “ingestión, digestión y reproducción”<sup>19</sup>, permite la asociación de ideas y construir metáforas, generalmente de contenido sexual merced al movimiento de engranajes, pistones y otros elementos mecánicos.

---

<sup>18</sup> *Órgano* del latín *ôrganum* ‘herramienta’, ‘instrumento musical’, ‘órgano’ (instrumental); y éste del griego *οργανον* ‘herramienta’, ‘instrumento’, ‘órgano fisiológico’, derivado de *εργον* ‘acción, obra, trabajo’. *Máquina*, del latín *machîna* ‘andamio’, ‘artificio, maquinación’; del griego dórico *μαχάνα* (en ático *μηχανή*) ‘invención ingeniosa’, ‘máquina’ (de teatro, de guerra).

<sup>19</sup> Juan Eduardo Cirlot apunta que “el simbolismo de las máquinas se basa en la forma de sus elementos y en el ritmo y dirección de su movimiento. La fácil *analogía con lo fisiológico* determina el sentido más general de dicho simbolismo, relacionado con ingestión, digestión y reproducción.” CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona 1982, p. 297. Subrayado nuestro.

Así pues, el cuerpo humano es, sin ninguna duda, una máquina de generar fluidos: mucosidades varias, lágrimas, semen, sangre, orín, mierda, cera, saliva, sudor, etcétera. Aunque multitud de artistas de distinta índole han utilizado de una manera u otra estos materiales, no obstante, la organización y naturaleza del proceso digestivo es difícil de encontrar en el universo artístico, por ello, la similitud fisiológica determina el aspecto final de un trabajo como el de Wim Delvoye (Werwik, Bélgica, 1965), *Cloaca*, expuesto por primera vez en el MuHKA, Museo de Arte Contemporáneo de Amberes en el año 2000. *Cloaca* es, literalmente, una máquina de fabricar mierda, que lleva a sus últimas consecuencias la *Merda d'artista* de Piero Manzoni, puesto que se transfiere del artista a la máquina la facultad de producir excrementos que posteriormente serán comercializados en el universo artístico.

En el espacio libertario de AVL-Ville y el expositivo generado por el Atelier Van Lieshout, existen muchos mecanismos que, en algunos momentos, recuerdan a aquellos extravagantes por Rube Goldberg; pero las máquinas de Van Lieshout funcionan realmente en dos modos: como mecanismos de destilación y de alimentación. La destilación es un proceso por el que se separa un objeto volátil de otro más fijo, y su posterior licuefacción, ésta se lleva a cabo mediante los alambiques. Atelier Van Lieshout fabrica alambiques de una apariencia absolutamente verosímil. Por su parte, los mecanismos de alimentación son sistemas análogos al digestivo, al igual que éste provee al organismo de la energía necesaria para producir la combustión vital, en AVL-Ville son los sistemas encargados de producir la energía necesaria para el asentamiento humano [9].

Todas estas nociones unidas han cristalizado en el último gran mecanismo ideado por el Atelier, que sería el extraño e inquietante simulacro de plan urbano *SlaveCity* (comenzado en 2005). Toda la proyección se reduce a una inmensa máquina que absorbe gente para convertirla en esclavos [10]. *SlaveCity* es, asimismo, una especie de organismo que se nutre — literalmente— de gente para hacerla funcionar. Si nos abstraemos durante un momento, podremos pensar que, en realidad, todo el tejido conectado alrededor del sistema capitalista y de consumo, no es más que una gigantesca máquina esclavizadora, el consumidor trabaja para gastar más y así sucesiva e indefinidamente [11]. Compruébese el siguiente texto de presentación de la obra

*SlaveCity* se puede describir como un amenazante proyecto distópico extremadamente racional, eficiente y rentable (unos 70.000 millones de euros netos de beneficios al año). Los valores éticos, estéticos, morales, alimenticios, energéticos, económicos, así como de organización, dirección y comerciales se han revertido, mezclado, reformulado y diseñado en una ciudad de doscientos mil habitantes. Los “habitantes” trabajan siete horas al día en labores de oficina y otras siete dentro del taller, después se les permite tres horas de distracción antes dormir durante

un período de siete horas. SlaveCity es el primer asentamiento de ‘energía cero’; es una ciudad verde donde todo se recicla y no se derrochan los recursos naturales<sup>20</sup>.

Llama la atención que, dada la trayectoria del Atelier, entendida como un materializador de situaciones utópicas, presente esa idea, la de “amenazante proyecto distópico”, a pesar de que la imagen visual del mismo es igual a la de otros trabajos anteriores. Enseguida se pasea por la mente la eficiente organización del régimen nazi en cuanto a la planificación y desarrollo —de *optimización*, desde el punto de vista fordista— de los sistemas de exterminio en los campos polacos de Auschwitz y Birkenau (Oswiecim) [12 y 13].

---

<sup>20</sup> Cfr. con el original: “SlaveCity can be described as a sinister distopian project which is very rational, efficient and profitable (7 billion euro net profit per year). Values, ethics, esthetics, moral, food, energy, economics, organization, management and market are turned upside-down, mixed and reformulated and designed into a town of 200.000 inhabitants. The ‘inhabitants’ work for seven hours each day in office jobs and seven hours in the fields of inside the workshop, before being allowed three hours of relaxation before they sleep for seven hours. SlaveCity is the first ‘zero energy’ town; it is a green town where everything is recycled and a city that does not squander the world’s resources”. Traducción nuestra. <http://www.ateliervanlieshout.com/>.





*AVL Bar staff*



[1] *AVL Men Table*, distribuida por Mooodi

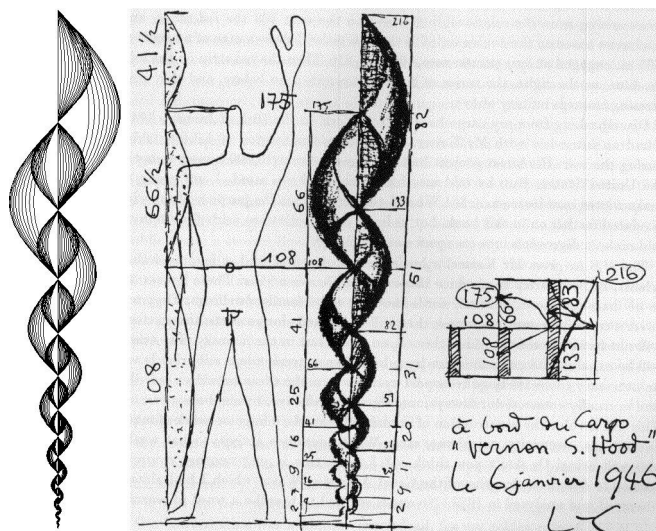


[2] Unidades móviles AVL



[3] Distintas vistas de AVL Ville



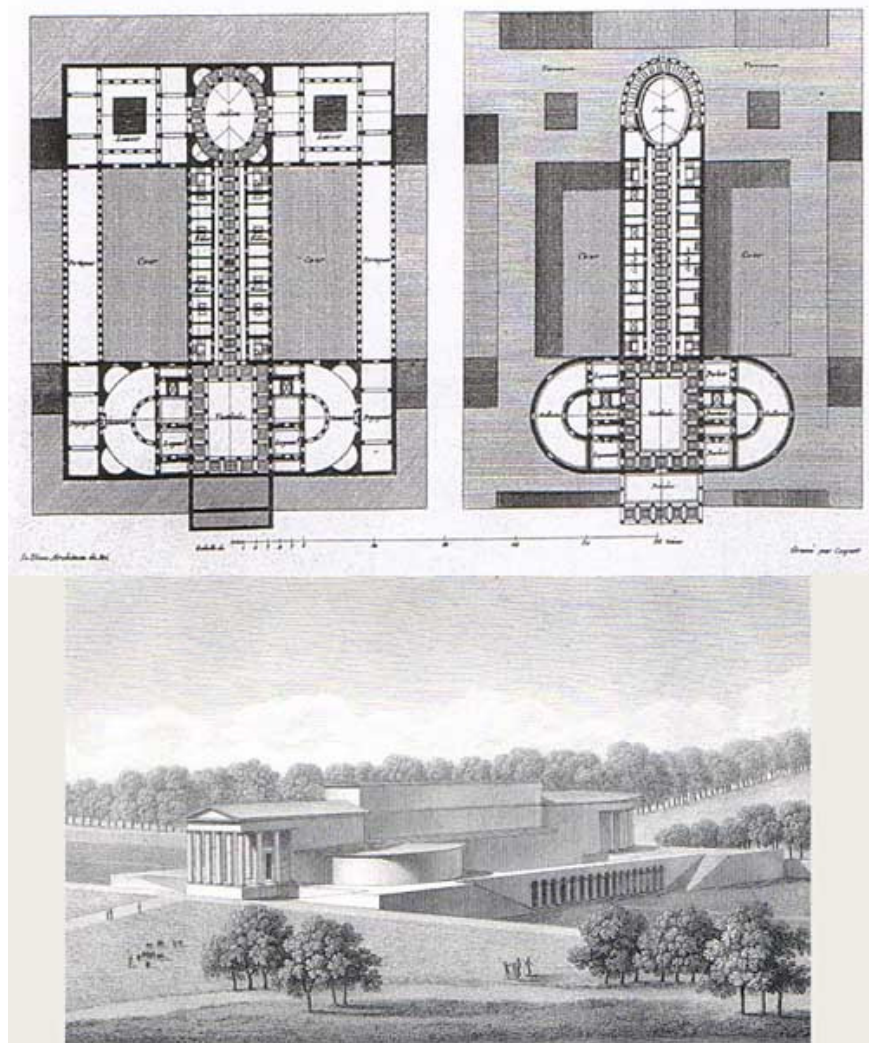


[4] Atelier Van Lieshout, diferentes modalidades de *AVL Men* junto al *Modulor* de Le Corbusier

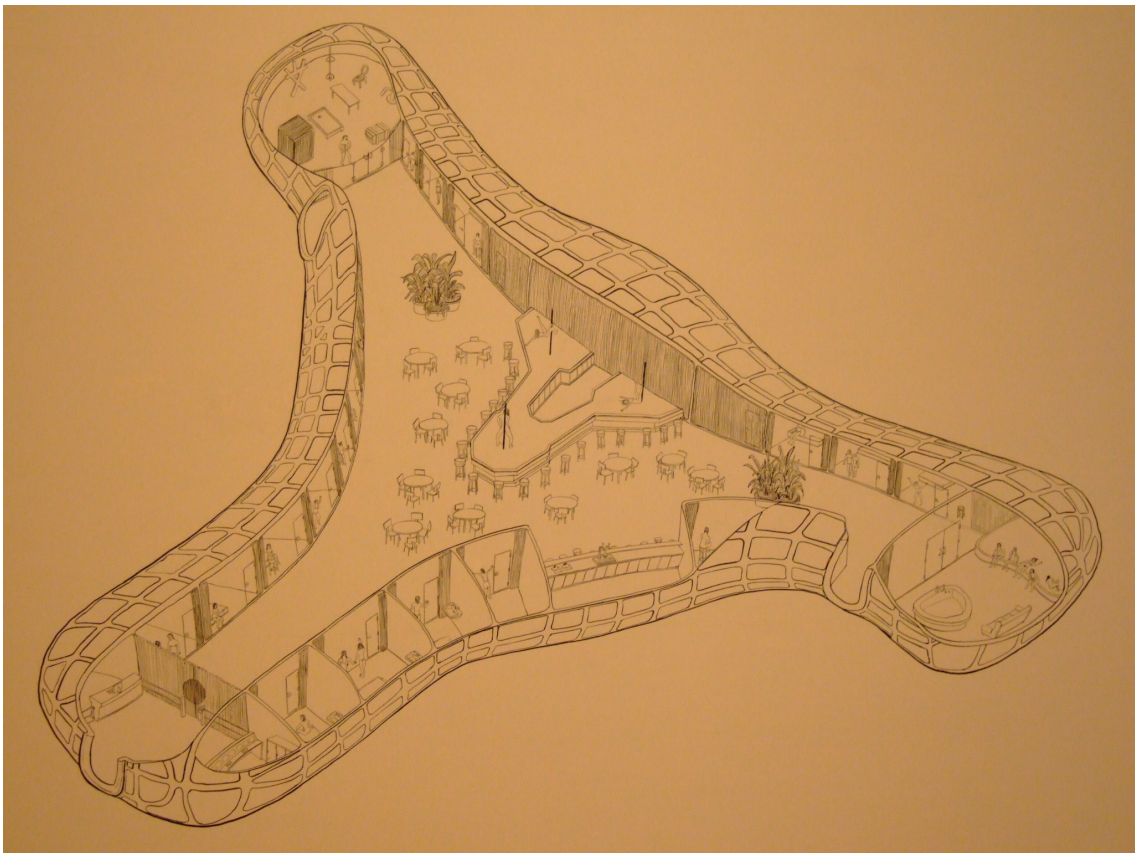
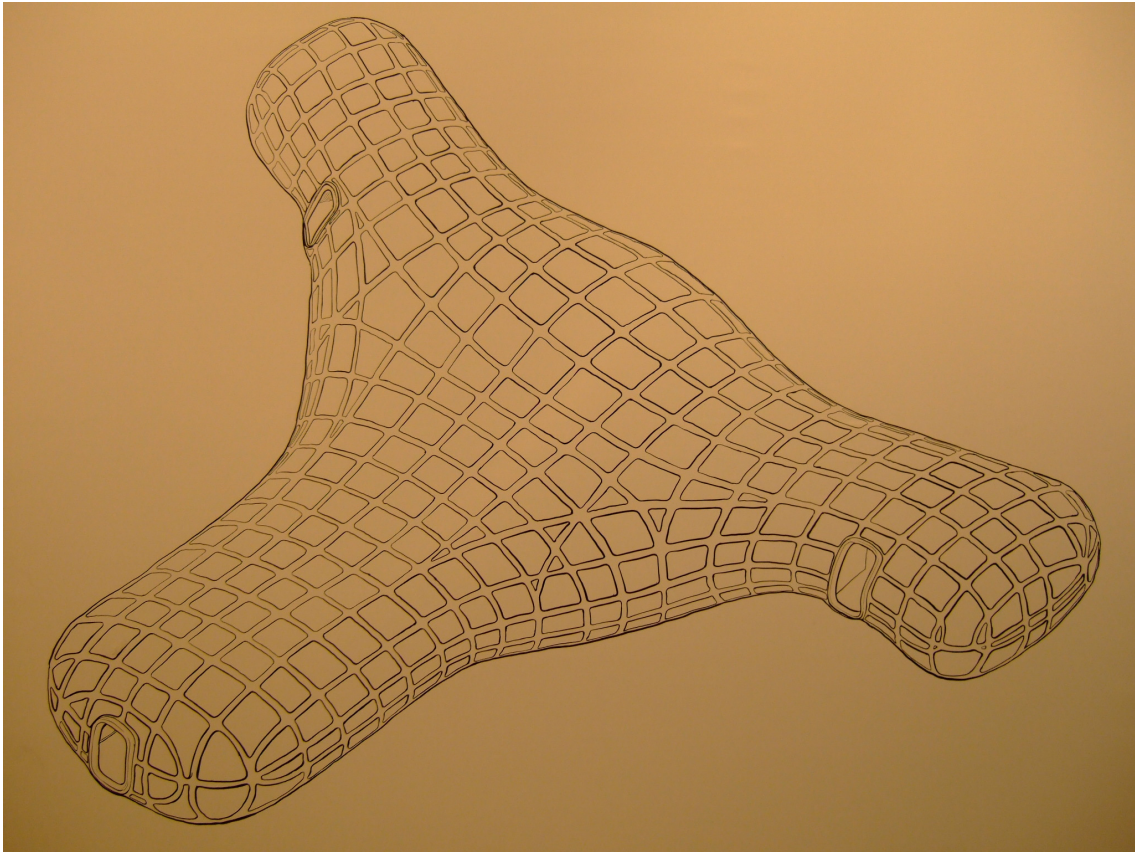


[5] Atelier Van Lieshout, *Robotec*, 2001



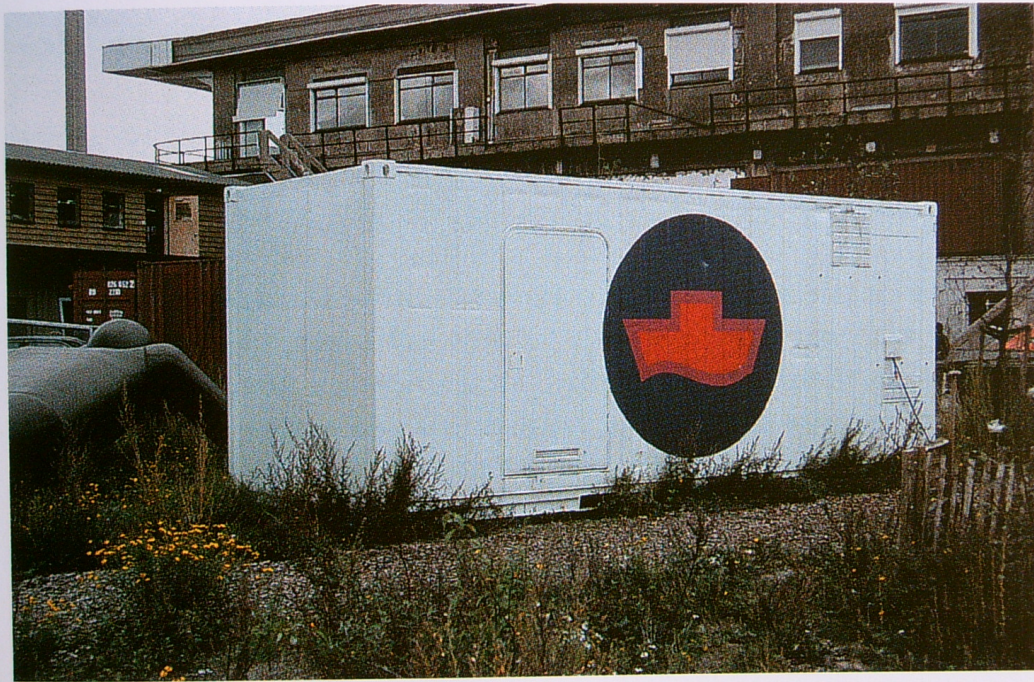


[6] Construcciones arquisexuales: *Oikema*



[7] Atelier Van Lieshout, *Female Brothel University*, 2005



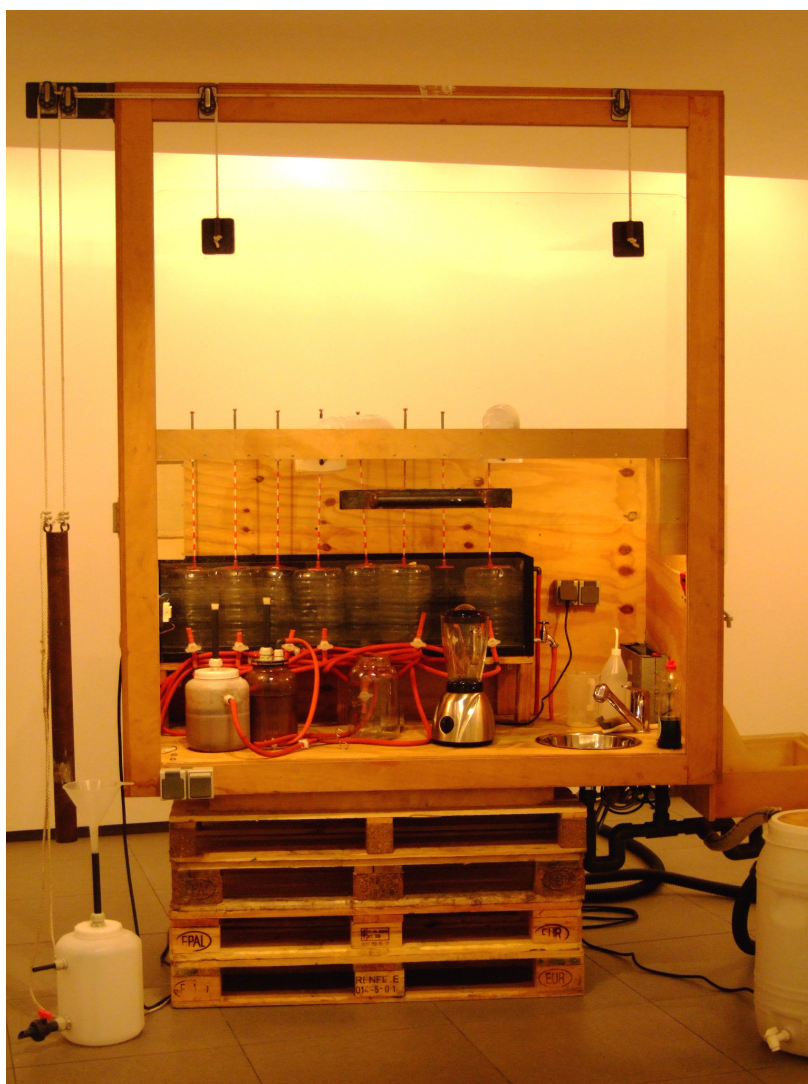


4



[8] *A Portable*, 2001

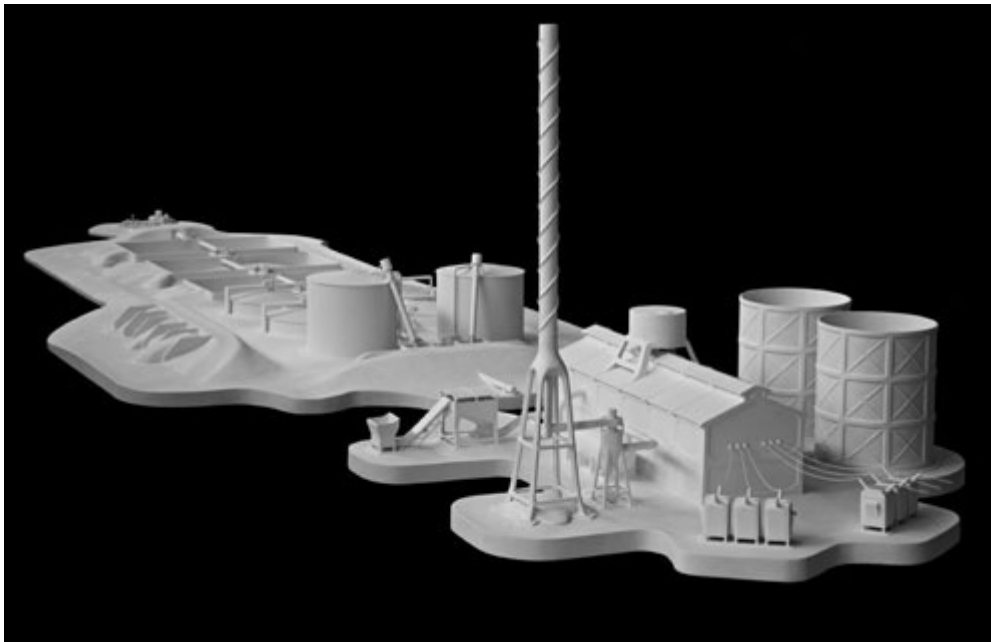




[9] Maquinaria de reciclaje de residuos AVL



[10] *SlaveCity, Welcoming Center*

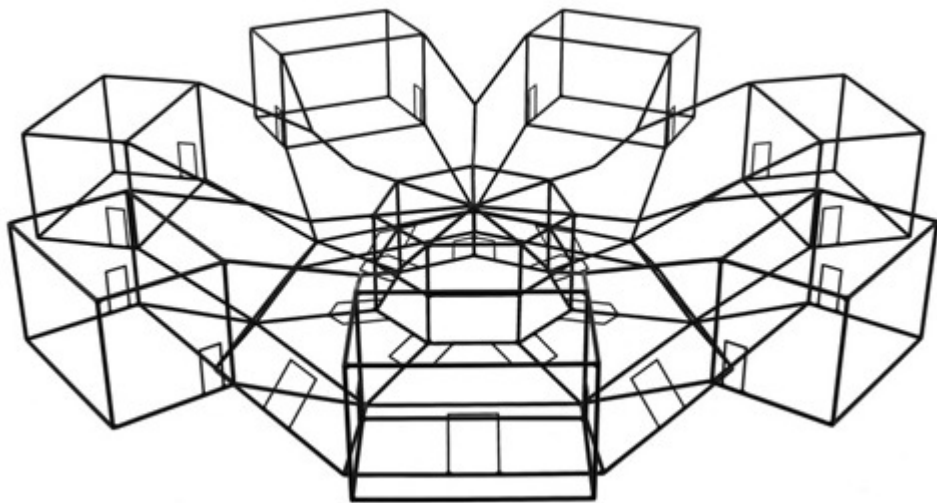


[11] *SlaveCity, PowerPlant*





[12] *SlaveCity, Minimal Steel*



[13] *SlaveCity, Minimal Steel Male University*

## 10. Olafur Eliasson, optimismo científico

### Líneas temáticas

La ceremonia de clausura del curso académico 2003-2004 de la Universidad Autónoma de Madrid contó con la conferencia dictada por el catedrático de Historia y Filosofía de la Ciencia, Javier Ordóñez, quien reflexionó sobre los modelos narrativos de la ciencia, concretamente en los relatos de fantasía y ciencia-ficción. El asunto parecía lo bastante sugestivo como para reformularse desde otro punto de vista: ¿sería posible que la ciencia se concibiese como una ficción construida a partir de una serie de imágenes convencionales y codificadas? La motivación del científico es adquirir un *conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales*; pero la ciencia también se configura como una narración con abundantes matices ideológicos. Es de suponer que las llamadas “ciencias duras” han de describir *objetivamente* hechos empíricos de los que se extraen aquellas formulaciones generales; en la práctica no es así porque esa supuesta objetividad sirve de instrumento —es decir, medio— que justifica el establecimiento de un discurso capacitado para producir *efectos de poder*<sup>1</sup>.

En el momento de analizar los trabajos del artista danés Olafur Eliasson, aquel razonamiento reemergió debido a que sus obras participan de una vinculación estrecha con la ciencia y también con la imagen de ésta proyectada hacia el inconsciente colectivo. Aunque hay más razones de peso para incluir a Eliasson en el conjunto de todos los *poetas arquitectónicos*

---

<sup>1</sup> Es enormemente significativa la siguiente reflexión de Michel Foucault: “En cuanto al problema de la ficción, es para mí un problema muy importante; me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, fabrique algo que no existe todavía, es decir, *ficción*”. Cfr. FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid 1980, p. 162.

que se han ido recogiendo en el presente texto: principalmente, por el complejo diálogo que su obra entabla con el espacio y el lugar, es decir, con el entorno construido en el que se ubican las instalaciones, la consabida dialéctica del *site-specific*; pero también, por un significado utópico que impregna los espacios en los que trabaja, de este modo, el artista presenta las utopías entendidas no sólo en el sentido ideológico del término, sino también en el literal (y paradójico) de la existencia de un *no-lugar*.

Aunque Olafur Eliasson nació en Copenhague en 1967 actualmente reside en Berlín; pese a ser danés sus padres son islandeses, y una nota de esta circunstancia se expresará visiblemente en la formulación básica de su trabajo: la inspiración en los parajes naturales. Eliasson, al haber visitado regularmente Islandia, un país con un tenue desarrollo urbanístico, ha podido desplegar una nítida visión estructuralista de la *naturaleza* contrapuesta a la *cultura*, en palabras del arquitecto sueco Lars Lerup: “[Eliasson] ha vivido en la frontera de la cultura y la naturaleza, lo que plantea a cualquier observador la siguiente cuestión: ¿Qué ocurre cuando esos límites se funden?”<sup>2</sup>. La idea de Lerup es de utilidad, pero como veremos más adelante, ya debemos anunciar que la visión que Eliasson tiene de la naturaleza es una imagen alterada de ésta, muy alejada del concepto de *lo indómito*; en otras palabras, se aproxima más a una reducción eidética de las formas naturales y también a una re-construcción, en el sentido literal del término. Aunque Eliasson opina que esa naturaleza está *mediada*, nosotros optaremos por usar el adjetivo —creemos más exacto— de *domesticada*, con el significado de delimitación o acotación en un recinto, como puede ser la de distintos hábitats reproducidos en zoológicos o parques botánicos.

Sin embargo, antes de acometer el estudio del trabajo de Eliasson, habrá que reflexionar siquiera brevemente sobre los vínculos y disociaciones habidos entre el arte y la ciencia. A lo largo de la historia de la humanidad el conocimiento entraba en contacto con el patrimonio visual y lo utilizaba para desarrollar sus sistemas epistemológicos; el paradigma de la fusión de los campos de la ciencia y el arte en un sólo cuerpo sería, por supuesto, Leonardo da Vinci. De manera insistente y, a medida que aumentaba el saber en la edad moderna, más se necesitó el apoyo de la representación visual para divulgar los nuevos conocimientos: mapas, cuadernos y rutas de viaje, estampas de botánica y zoología o croquis de maquinaria. En definitiva, se hacía indispensable la delineación precisa de los componentes de las disciplinas a través de su conjunto de lugares, seres y dispositivos. Así pues, quizá no sea tan descabellado afirmar que lo

---

<sup>2</sup> Cfr. con el original: “he has lived at the edge between culture and nature, which poses for anyone observant in immediate question: What happens when those edges bleed together?”, LERUP, Lars, “(Art) Objects are conservative and processes are radical: On the disappearance of the North Pole and the Liquidation of Art”, en MORGAN, Jessica (ed.): *Olafur Eliasson: Your only real thing is time*, (11 enero – 1 abril 2001) Institute of Contemporary Art, Boston, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, p. 63. Traducción nuestra. Asimismo, léase la entrevista realizada por Javier Hontoria a Eliasson con motivo de la exposición en la Fundación Telefónica, *Caminos de naturaleza*, aquí el artista hace hincapié en su condición de islandés de adopción. Cfr. *El Cultural*, 1 junio de 2006.

que ayudó, precisamente, a los saberes a dar el salto cualitativo y mutar en ciencias —proceso descrito por Foucault en *Las palabras y las cosas*, o como podría ser el ejemplo del paso de la *alquimia* a la *química*— fuera la transmisión del conocimiento a través de los engranajes iconográficos.

Pero en algunos casos, el *perfil fabuloso* de ciertos descubrimientos como el hallazgo de animales antes representados de manera más o menos errónea según los referentes literarios (el *Elefante* de San Baudelio de Berlanga o el *Rinoceronte* grabado por Durero en 1515) acercaba en cierta medida el arte al terreno de lo fantástico. De ahí que, en nuestro razonamiento, se detecte en el universo icónico-científico al menos dos tendencias complementarias de representación: en primer lugar, una evidente *estetización*, por ejemplo, los diagramas de dispositivos o vistas imposibles como el corte estratigráfico de una mina; por otro, la *predisposición a la fantasía*, consideremos a Andrea Vesalius y su *De humani corporis fabrica* (ilustrado en 1543 por un discípulo de Tiziano, Jan Stephen van Calcar) o las visiones fantásticas de un John Gandy que ilustraba los proyectos de sir John Soane como ruinas futuras, ya que la arquitectura sería también una ciencia susceptible de ser modificada ficcionalmente.

Pero volvamos a Olafur Eliasson. Su obra se ajusta a la perfección en tanto que híbrido temático establecido por la fábula, la ciencia y el arte: en esa ecuación, la ciencia imaginada — y, hasta cierto punto, inventada— por el arte se transforma en una constante dentro del trabajo del danés, y ésa es la clave para analizar sus trabajos en profundidad. Como se anunció anteriormente, el significado de su obra puede confundir al espectador en un primer acercamiento, pues semeja que el objetivo principal se halla en la representación de la naturaleza. Sin embargo, su trabajo se cruza con distintas disciplinas científicas, que van desde la botánica a la geometría, así Eliasson se encuentra cómodo viajando entre los espacios intersticiales de las artes y las ciencias. No hay más que observar el aspecto del siguiente texto para concordar la indudable voluntad científica de su proceder artístico:

Me gustaría explicar brevemente lo que quiero decir con “mediación”. Básicamente, este término significa un grado de representación en la experiencia de una situación. *El nivel o grado de representación está en un constante estado de flujo, varía de acuerdo con los diferentes factores que median en esta situación*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Véase el texto de Eliasson “Museums are radical” en el catálogo de la exposición *The Weather Project* (edición a cargo de Susan May), Tate Publishing, Londres 2003, p. 133 y ss. En este contexto no nos satisface especialmente traducir *mediation* por “mediación”, cfr. el original: “Since this idea of how situations and things can be mediated or represented has become a crucial part of how I work in my artistic practice, I would like to elaborate briefly on what I mean by ‘mediation’. Basically, by this term, I mean a degree of representation in the experience of a situation. The level or degree of representation is in a constant state of flux, varying in accordance with the different factors mediating this situation”. Traducción y cursiva nuestras.

Volveremos sobre el asunto, a continuación ahondaremos en las motivaciones intelectuales de Olafur Eliasson. Se formó como artista en la Real Academia Danesa de Arte de Copenhague, graduándose en el año 1995; ya un año antes había comenzado a exponer en solitario, con muestras en las ciudades de Colonia, Malmö y Copenhague. Posteriormente, aunque ya había participado en numerosas muestras, no es hasta el año 2003 cuando se suceden las dos grandes exposiciones que van a suponer un hito destacado en su carrera.

La primera oportunidad surge cuando se elige a Eliasson para representar a Dinamarca en la 50ª Bienal de Venecia dirigida por Francesco Bonami bajo el lema *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore* (Sueños y conflictos. La dictadura del espectador); el artista aporta con *The Blind Pavillion* (El pabellón ciego<sup>4</sup>) la instalación de un conjunto de intrincadas y rotundas formas geométricas que recuerdan poderosamente a la morfología de los cristales minerales<sup>5</sup> [1]. En octubre de ese mismo año presenta en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern, *The Weather Project* (Proyecto del tiempo<sup>6</sup>), el gran espacio semeja poseer un sol flotando en su interior. Ese trabajo fue el cuarto que se realizó dentro del contexto de las *Unilever Series* y antes que el danés, ya se habían enfrentado en un *tour de force* al colosal espacio Louis Bourgeois, el desaparecido Juan Muñoz y Anish Kapoor, todos ellos artistas consagrados, con lo que a la presión ejercida por las dificultades intrínsecas del lugar expositivo, se añadía la de la juventud del artista. Sin embargo, Eliasson salió airoso, a juzgar por la crítica, de una prueba que exigía considerables dosis de imaginación e ingenio<sup>7</sup>. Volveremos sobre esta instalación un poco más adelante.

Cuando se inspecciona su obra con detenimiento se revelan tres ejes argumentales imbricados entre sí que organizan y enlazan coherentemente el conjunto de su producción. En primer lugar, hay una serie de elementos tomados de la ciencia que se utilizan para construir una *iconografía tecnológica*, éstos se hallan vinculados fuertemente a la geometría, la astrofísica y la meteorología y suelen conformar modelos mecánicos. La siguiente línea señalable se encuentra en el uso de la naturaleza (al fin y al cabo, la *physis*) como segunda fuente de

---

<sup>4</sup> Véase *Olafur Eliasson: The Blind Pavilion, 50th Venice Biennale 2003, Danish Pavilion* (15 junio – 2 noviembre 2003, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003).

<sup>5</sup> La instalación de *The Blind Pavillion* estuvo conformada por las siguientes obras: *Soil quasi bricks*, *Camera obscura for the sky*, *Colour spectrum kaleidoscope*, *Room for one colour* (1997), *The antispective situation*, *The antigravity cone*, *Triple kaleidoscope* y *The glass house*.

<sup>6</sup> Véase MAY, Susan (ed.), *Olafur Eliasson: The Weather Project*, Tate Publishing, Londres 2003.

<sup>7</sup> Tómese como prueba el siguiente texto: “Olafur Eliasson ha llegado ya al Olimpo del arte contemporáneo. No hay en el mundo un centro tan deseado como la Tate Modern y su sala de las Turbinas. Es el gran desafío, la gran ambición de todo artista. Tras los excelentes proyectos de Louis Bourgoise, Juan Muñoz y Anish Kapoor, es el turno del artista danés y no parece haber desaprovechado la ocasión”, cfr. *El Cultural*, 13 de noviembre de 2003. Por su parte, el corresponsal en Londres del diario *ABC*, José Manuel Acosta, se refería a la instalación en los siguientes términos: “este ‘Weather Project’ del danés/islandés Olafur Eliasson es la cuarta entrega de las Unilever series y, como en el caso de Juan Muñoz y Anish Kapoor, la enormidad del espacio ha vuelto a producir una obra formidable”, véase “Un gigantesco sol de Olafur Eliasson deslumbra en la Sala de Turbinas de la Tate Modern” en *ABC*, 16 de octubre de 2003.



imágenes, lo que denominaremos provisionalmente *paisajismo artificial*<sup>8</sup>. En último lugar, se localiza una suerte de *utopismo posthumanista* basado en la combinación de los dos parámetros anteriores, naturaleza y ciencia. Este último punto habrá de detallarse. Es una utopía puesto que literalmente es un *no-lugar*; tampoco existe ningún elemento que nos remita a espacios habitados porque en ocasiones es difícil medir la escala y la dimensión; por otra parte, la idea “posthumanista” se entiende en el hecho de que la misma arreferencialidad del terreno se aplica a los objetos: son piezas que están más allá de lo humano en el sentido de que parecen facturadas por otras “humanidades” y, al fin y al cabo, la naturaleza es aquello a lo que se opone la cultura humana. De este modo, es fácil que esa idea de *lo que vendrá después* se ponga en práctica representando horizontes de ciencia ficción.

Así pues, y recapitulando, *iconografía tecnológica*, *paisajismo artificial* y *utopismo posthumanista* son los aspectos que dotan de singularidad a Eliasson y permiten vincularlo con la temática de la creación de mundos. Más concretamente, es la construcción de fragmentos naturales de manera artificial en el espacio urbano, o en edificaciones, lo que cambia consecuentemente el significado inicial de la localización.

Tómese por caso *The mediated motion* (El movimiento mediado, 2001) instalada en la Kunsthau Bregenz (Austria) [2]. Esta obra fue fruto de la cooperación de Eliasson con el arquitecto de paisaje Günther Vogt<sup>9</sup>. La inclusión de toda una serie de fenómenos cuasi-atmosféricos desbarata las expectativas del visitante y produce la ruptura de su entendimiento: el puente colgante, ¿a qué altura estará? Podría estar tanto a dos metros como a doscientos, sería indiferente porque se ha eliminado el sistema de referencias del observador. Lo que sugiere de modo especial esta instalación es una fuerte oposición de contrarios implantada en el encuentro de un edificio tan rotundo como la Kunsthau Bregenz y el ambiente neblinoso que podría ser de Uganda o de Islandia; pero también la inclusión de una suerte de ciénagas que dotan a las estancias de un aspecto pantanoso. El museo, construido en 1997 por el arquitecto suizo Peter Zumthor, semeja más un refugio atómico que una sala expositiva a causa de la profusión del hormigón y sus estrechos ventanales translúcidos. En palabras de Rudolf Sagmeister, la Kunsthau no distrae al visitante, sino que lo centra sobre lo que está viendo, es una “trampa de veneración” y “la forma más extrema del cubo blanco”<sup>10</sup>, a ello se debe la poderosa disonancia visual de ambos elementos en la obra de Eliasson.

---

<sup>8</sup> Pese a que en inglés existe el término *artificial landscaping*, no tiene la significación que le proporcionamos nosotros aquí. En realidad, lo que se denominan *a. l. concepts* son productos relacionados con la simulación de jardinerías, césped artificial, en definitiva, más próximos a la escenografía que a la reflexión artística que realiza Eliasson. Para hacerse una idea aproximada, véase el website <http://www.artlandco.com/>.

<sup>9</sup> Véase VOGT, Günther, *Miniature and Panorama: Vogt Landscape Architects, Projects 2000-06*, Lars Müller Publishers, Baden 2006. Los textos están ilustrados con trabajos de Olafur Eliasson, Peter Erni, Hamish Fulton, Roman Signer, Olaf Unverzart y Christian Vogt.

<sup>10</sup> SAGMEISTER, Rudolf, “The mediated motion. Olafur Eliasson at Kunsthau Bregenz”, en *Olafur Eliasson, The mediated motion*, Walther König, Colonia 2001, p. 42.

El trabajo del danés surge de una metamorfosis, o mejor dicho, de una transformación de la percepción, realizada ésta mediante el cruce de la imagen de la naturaleza con la interpretación empírica. Así, aunque lo natural todavía trae consigo la noción de cierto lugar *real*, cuando el artista lo representa, éste queda corregido (*mediado*) por la narración científica. De ese modo, la obra queda completada a partir de la vivencia espacial del espectador, pero distorsionada por la labor de Eliasson:

Hay una historia que suelo contar a menudo sobre un lugar con una silla en él: cuando no hay nadie en el espacio, no hay ninguna silla; si hay dos personas, hay obviamente dos sillas. Entonces, si hay una persona y ninguna silla, se plantea la interesante cuestión: ¿está la persona en el espacio? Causamos un impacto en nuestro entorno y éste incide en nosotros<sup>11</sup>.

Las influencias sobre Eliasson de otros movimientos o artistas se expresan en el plano formal principalmente en una combinación de algunos presupuestos minimalistas con estrategias representativas de la antiforma, muestra de ello son los trabajos en los que el vapor es protagonista de la obra, como la citada *The mediated motion*, presentada de manera análoga a *Untitled (Steam)* de Robert Morris, del año 1968. En los trabajos luminícos de James Turrell también encuentra inspiración, de ahí surgen obras del tipo de *Sonne statt Regen* (Sol en vez de lluvia, Lenbachhaus, Múnich 2003)<sup>12</sup> [3]. Como se puede observar, hay un interés obvio por la utilización de materias con forma indefinida, en el caso del agua, ésta adopta la del envase que la contiene en estado líquido y cuando está en proceso de evaporación es intangible; en el de la luz, la dualidad onda-corpúsculo se aprovecha para producir sorprendentes efectos virtuales. La preocupación por la naturaleza ha sido también una fuente de inspiración para los Hans Haacke y Joseph Beuys más ecologistas. Si se les despoja de su combativo fondo político —que en Eliasson debe ser leído entre líneas— hay semejanzas entre obras como *Condensation Cube* de Haacke (1963-1965) y *Beauty* (1993) o *1 m<sup>3</sup> light* (1999), o los *7.000 robles* de Beuys para la Documenta 7 (1982) y *Green river* (1998) que semeja una eclosión de fitoplancton (plantas microscópicas) en un mar primigenio; con esta obra Eliasson modificó temporalmente, merced a

---

<sup>11</sup> Cfr. con el original. “There is a story about a space with a chair in it that I often refer to: when there are no people in the space, there is also no chair; and if there are two people in the space with one chair, then there are obviously two chairs. Then, if there is one person and no chair the interesting question arises: is the person in the space? We have an impact on our surroundings and our surroundings have an impact on us. It works two ways, like I said before”. Entrevista de Jessica Morgan en el catálogo de la exposición celebrada en Boston *Olafur Eliasson: your only real thing is time*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, p. 21. Traducción nuestra.

<sup>12</sup> La obra de Eliasson no parece tener ningún vínculo con la canción de Joseph Beuys titulada *Sonne statt Reagan* (Sol en vez de Reagan, 1982). La letra de dicha canción, aunque sencilla, ataca ferozmente la política imperialista del fallecido presidente Ronald Reagan (1911-2004) durante los años ochenta: “los cabrones ricos ... provocarán una guerra nuclear”.

la acción de un colorante inocuo, la faz de los ríos en las ciudades de Bremen, Moss (Noruega), Los Ángeles y Estocolmo<sup>13</sup> [4].

Lo dicho anteriormente sobre Eliasson se puede aplicar también a su faceta como fotógrafo. La mayoría de las series que ha realizado procede de parajes agrestes captados en viajes al interior de Islandia, en los que practica *trekking* o escalada. Estas series se suelen organizar en mosaicos o entramados repetitivos, como puede ser *The Sunset Series* (Series del ocaso, 2006) o *The Island Series*, 1997 [5]. Antes se ha hablado de su visión de la “naturaleza domesticada”, y sin embargo, ahora se hace referencia a lugares “agrestes”, ¿no existiría alguna paradoja? No, si se observan con detenimiento sus fotos, se detecta un nítido alejamiento expresado en terminos de artificialidad y estilización formal. Un ejemplo de esta manipulación que tiende a lo sintético o manufacturado es *Untitled (Iceland Series)*, la magnífica escala de la vista queda reducida a la sensación de contemplar un diorama antes que un paisaje, el efecto producido es muy similar —aunque con otra finalidad— a los trabajos fotográficos de Olivo Barbieri, Miklos Gaal o Dan Holdsworth [6].

Pero también se manifiesta una voluntad de clasificación o categorización, razón por la que se ha querido ver como una mirada hacia la obra del matrimonio Becher, a lo que Eliasson se opone radicalmente, pues afirma que

La disposición en retícula no tiene nada que ver con los Becher ... Mi intención es crear una instalación que *subraye la dimensión espacial y las diferencias entre las fotografías*. De esta forma se genera una secuencia, una narración a partir del encadenamiento de las imágenes que incide en la idea de proceso ... No como las fotografías alemanas, esas meta-imágenes que no me interesan mucho<sup>14</sup>.

Si en algo se distingue el procedimiento de Bernd y Hilla Becher del de Eliasson es justamente en la *reducción al mínimo de las diferencias físicas* —es decir, tangibles— *entre sus modelos*: homologar las formas y los colores o, dicho de otro modo, su estricta regulación y textura monocromáticas, su frontalidad y su invariable modo de composición conducen a que el fin último de la pareja de fotógrafos sea la construcción de arquetipos: a ello se debe su célebre minimalismo. Contrariamente, aunque el danés haga uso de alguno de sus hallazgos formales —sobre todo, en lo concerniente a la agrupación geométrica de elementos fotografiados—, él incide en la diferencia, la multiplicidad que convierte un elemento en irreducible; esa incisión se logra mediante el uso del color y la variabilidad del formato del marco (apaisado o de distintos tamaños) dentro de la misma serie compositiva [5].

---

<sup>13</sup> “Conversaciones entre Olafur Eliasson y Hans Ulrich Olbrist” (octubre de 2001, Berlín) en *Olafur Eliasson*, Musées de la Ville de Paris, París 2002.

<sup>14</sup> Entrevista de Javier Hontoria, *op. cit.* La cursiva es nuestra.

En vista de todo lo anterior Eliasson se inserta en una urdimbre *ecológico-minimal-antiformal*. Los enlaces con otros influjos se proyectan en múltiples direcciones y, en cuanto a la relación con el conceptual se hace indudable que cualquiera de las obras pueden ser interpretadas y producidas en tanto que conjunto de órdenes y que, como innumerables colegas contemporáneos, es perceptible la huella de Kosuth o Kawara.

A aquellas coordenadas temáticas se unen líneas argumentales en contacto con los componentes materiales de las instalaciones, nos referimos a lo *inanimado* en tres vertientes distintas, aunque complementarias: en primer lugar, los *elementales atmosféricos* como son el agua, el viento, la luz o la tierra; en segundo lugar, los *elementos vegetales* que configuran parte del escenario; por último, los *elementos artificiales* plasmados principalmente en la geometría, sobre todo a través de teselaciones periódicas, pero también mediante algunos modelos astrofísicos y, casi *siempre*, formando algún tipo de maquinaria. Obsérvese que nuestra clasificación de materiales y componentes de la obra se correspondería, por analogía, con la ordenación presente en las *cámaras* o *gabinetes de maravillas* de los siglos XVI y XVII: *mineralia, vegetalia y artificialia*<sup>15</sup>.

Como se infiere de lo anterior, el trabajo de Olafur Eliasson es lo suficientemente rico y escurridizo como para reducirlo a formulaciones generales, y muchas obras se pueden englobar en todos los conjuntos que desgranaremos a continuación. Motivados por ello, hemos trazado tres grandes grupos que combinan lo iconográfico y lo material: luz, elementos naturales y modelos geométricos.

### **Hágase la luz**

Si se toma como premisa que uno de los aspectos pictóricos que más se valoraba en un lienzo era la captación de la luz como, pongamos por caso en Rembrandt o Velázquez, habremos de reconocer un descenso paulatino de su importancia. En la región contemporánea no se debe obviar la calidad de los antecedentes de Robert Irwin y James Turrell con *Light and Space*; sin embargo, a veces se olvida que la luz es primordial no sólo como condición perceptiva *a priori*, sino que es ella misma un componente genético, una materia susceptible de ser manipulada.

Así pues, la luz se configura como material y fuente iconográfica, y Eliasson conoce bien y utiliza en su provecho dos propiedades o comportamientos que la luz posee con respecto a otros cuerpos: son los fenómenos de *reflexión* y *refracción*. Recordemos brevemente sus supuestos: durante mucho tiempo se pensó que la luz era algo simple, intangible e incorpóreo, pero no fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX que, con los experimentos de Albert

---

<sup>15</sup> Si bien es cierto que faltarían en esa clasificación los *animalia*, aunque dado que en la obra de Eliasson tampoco están presentes, nos hemos tomado la libertad de omitirlos del argumento general.

Einstein o James C. Maxwell, se pudo comprender que era en realidad el espectro visible de una *onda electromagnética*, lo que sentó las bases de lo que se ha denominado como *mecánica cuántica*<sup>16</sup>. Como explicación de este concepto, la reflexión especular se produce cuando la luz “choca” contra un cuerpo sólido y se refleja de tal manera que el ángulo incidente coincide simétricamente con el reflejado; en cuanto a la refracción, ésta se manifiesta en el desvío del rayo producido por la discontinuidad del paso de un medio a otro. Ambas situaciones se deben a la denominada *dualidad onda-corpúsculo* de la luz, tal y como lo define el físico británico Stephen Hawking, es un “concepto de la mecánica cuántica según el cual no hay diferencias fundamentales entre partículas y ondas: las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa”<sup>17</sup>. De este modo, prismas, lentes y espejos constituyen un excelente conjunto de elementos que Eliasson combina entre sí para formar parte de engranajes lumínicos que evocan movimientos astronómicos o fenómenos físicos de otra índole.

Por otra parte, los fundamentos del simbolismo cromático se han explicado mediante múltiples analogías como “la afinidad formal ... con la serie de las vocales (siete entre los griegos) y de las notas musicales ... la división del cielo en siete partes (a veces nueve) verificada por el antiguo pensamiento astrobiológico”<sup>18</sup>. Eliasson manipula el espacio y la percepción del espectador con el uso del color. *Room for one colour* (1997) [7], constituida por una de las salas de la Kunsthalle de Malmö pintada completamente en color amarillo, desde el suelo hasta las luces que, además, eran fluorescentes con la particularidad que apenas producen sombra. La apreciación del lugar se distorsiona al poco tiempo de permanecer allí, pues algunos cambios perceptivos que se observan son el aplastamiento de la perspectiva y la desaparición de una referencia espacial como es la sombra. A esta situación se añade la circunstancia de que, al estar bajo determinada exposición cromática —en este caso, el amarillo—, el visitante al abandonar ese espacio percibe la iluminación *real* alterada por la post-imagen del complementario del amarillo, el color azul, fenómeno que se designa como *inducción cromática*.

En sus inicios, estos trabajos de luz consistían en un elemento simple que condensaba el significado total de la obra como acto perceptivo, es el caso de *No nights in summer, no days in winter* (1994) donde un anillo de fuego azul —con un diámetro de medio metro—, producido por gas butano, en el interior de una habitación oscura era el único componente físico de la instalación, probablemente una de los objetivos era jugar con el espectador y la persistencia retiniana de su visión. En poco tiempo, Eliasson introdujo componentes como el movimiento y

---

<sup>16</sup> Véase la explicación de Roger Penrose del experimento de la doble rendija en “Magia cuántica y misterio cuántico”, en *La nueva mente del emperador*, Mondadori, Madrid 1991 (4ª ed.), pp. 294-300.

<sup>17</sup> HAWKING, Stephen W., *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Círculo, Barcelona 1988, pp. 99-100, 292.

<sup>18</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Madrid 2004, pp. 140 y ss.



la interacción de las proyecciones y su reflejo en otros objetos, resultando en una especie de complejos sistemas astronómicos, como en *Eine Beschreibung einer Reflexion* (Una descripción de una reflexión) expuesta en la galería berlinesa Neugerriemschneider en 1995; esta obra es ejemplar para explicar los mecanismos de movimiento lumínicos [8]: consta de dos artefactos pseudocirculares, uno de ellos ocupa un espacio considerable del lugar; el otro es mucho más pequeño y se sitúa en un rincón de la estancia, relativamente próximo al grande, y hay una fuente de luz proyectada que se dirige a uno de ellos y rebota en el otro. Obras de este tipo se cuentan entre *Remagine (large version)* (2002) perteneciente a la exposición *Your Lighthouse* en el Kunstmuseum de Wolfsburg (Alemania) en 2004<sup>19</sup>, proyecciones de paralelepípedos que se entrecruzan; o *Your space embracer* (2004) de la galería Brändström & Stene de Estocolmo cuyos objetos circulares proyectados semejan representar órbitas planetarias [9].

A pesar de que, como se ha anotado antes, Eliasson construye complicados entramados mecánicos, o bien, de apariencia mecanoide, una de las obras de maquinaria intuitiva es *Your sun machine*, realizada para la galería Marc Foxx de Los Ángeles en el año 1997. “Tu (o vuestra) máquina de sol” redefine el diseño de reloj de sol, adaptado a una instalación artística pero, al mismo tiempo, y formalmente, muestra definidas concomitancias con *Day’s End* (1975) de Gordon Matta-Clark. En ambas obras el factor indispensable es la luz que recorre un arco prefijado y predecible por el momento de la estación. Pero mientras que en la obra de Matta-Clark el camino solar ha dejado una huella tangible, casi una herida (es decir, los cortes en la arquitectura de la nave) en la de Eliasson, la luz solar es el principio y fin de la obra, es una “máquina solar” que cambia incesablemente la apariencia de la estancia.

Una readaptación de la máquina solar fue *Your circumsppection disclosed* (Museo di Arte Contemporanea Castello de Rivoli, Turín, 1999) [10], el semióculo de la pared queda completado con un espejo horizontal dispuesto perpendicularmente al vano; por otra parte, la forma del espejo es una parábola que, al ser vista de frente, produce la ilusión de ser un semicírculo. Eliasson muestra su fascinación por la tecnociencia, así *Your circumsppection disclosed* es un híbrido que revisa el concepto de la cámara oscura renacentista y los incipientes aparatos de óptica de los siglos XVI y XVII.

Si hay una obra contemporánea que ilustra con transparencia el uso de la luz es *1 m<sup>3</sup> light*, del año 1999 [11], también en la citada exposición *Your lighthouse*, como su propio título indica es exactamente “un metro cúbico de luz”: veinticuatro focos dispuestos de manera que forman un cubo. De Malevitch a Morris, es el *cuerpo* más inmaterial del arte de la segunda mitad del siglo XX, gracias a la intangibilidad de la luz se lleva a sus últimas consecuencias el proceso de desmaterialización del objeto artístico.

Otras obras que mantienen la misma atmósfera temática serían, por ejemplo, *Sonne statt*

---

<sup>19</sup> BROEKER, Holger and VAN TUYL, Gijs (eds.), *Olafur Eliasson. Your Lighthouse: Works with Light 1991-2004*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

*Regen* (Städtische Galerie im Lenbachhaus & Kunstbau, Múnich, 2003) instalación consistente en una membrana de tela iluminada por una secuencia de colores ordenados en función de su longitud de onda, comenzando con el rojo y terminando con el azul, así indefinidamente; o también *Your black horizon* (Venecia, 2005) constituida por una estancia completamente negra iluminada por una línea de luz que secciona horizontalmente por la mitad la sala [12].

## Agua

Las significaciones que posee el agua son innumerables: no sólo es una metáfora de la vida, sino que es vida en ella misma; el devenir, el fluir del tiempo y los ríos heraclitanos; la pureza simbolizada en las lluvias; el nacimiento y la muerte, el origen y el destino representados en los ríos y los mares; las insondables simas marinas semejan a las profundidades del subconsciente; el horizonte de navegación equivale a los límites del conocimiento... Así hasta completar una larga enumeración que a nosotros no nos corresponde citar; queríamos, en cambio, anotar rasgos simbólicos que, de algún modo, están presentes en las obras de Eliasson donde el elemento acuático es primordial.

Como se ha insistido en más de una ocasión, los trabajos del danés no se dejan comprimir cómodamente en unidades temáticas, por ello, las obras participan de más de uno de los asuntos anteriormente esbozados. La ya mencionada *Beauty* es un experimento temprano de utilización del agua como un elemento prismático. Cuando se procede a micropulverizarla, queda unos instantes en suspensión aérea dado que no tiene el peso de una gota y tarda algo más en caer al suelo; puesto que es un proceso continuo, se crea una especie de pantalla sobre la que se puede proyectar un rayo de luz y transformarlo en un arcoiris en miniatura. Ello produce un efecto sorprendente en una habitación oscura e alumbrada solamente por esa tenue iluminación irisada, como se pudo contemplar en la exposición *Minding the world* del AroS Aarhus Kunstmuseum (Aarhus, Dinamarca, 2004)<sup>20</sup>.

Otro modo de utilizar el agua como elemento primordial de la composición es producir artificialmente un fenómeno natural como es el desgaste que producen en el terreno las masas fluviales de las riadas; así pues, *Erosion* fue una apropiación del espacio público que se llevó a cabo en 1997, en el contexto de la segunda edición de la Bienal de Johannesburgo, dirigida por el controvertido comisario nigeriano Okwui Enwezor<sup>21</sup>. Esta obra se compuso como el dibujo de

---

<sup>20</sup> ELIASSON, Olafur y ØRSKOU, Gitte (eds.), *Olafur Eliasson: Minding the World*, AROs Aarhus Kunstmuseum (7 de octubre 2004 – 16 de enero 2005), Aarhus 2004.

<sup>21</sup> La segunda Bienal de Johannesburgo (12 de octubre – 20 enero 1998) *Rutas comerciales: historia y geografía* tuvo que cerrar un mes antes de lo previsto, el 12 de diciembre, al parecer debido a “problemas financieros”: Cfr. BECKER, Carol, “The Second Johannesburg Biennale”, en *Art Journal*, 2, vol. 57, 1998, pp. 86-107; por otra parte, tanto la dirección de la Bienal de Sevilla (BIACS) con el motivo *Lo desacomodador. Escenas fantasmas en la sociedad global* en 2006, como la de la XI Documenta en 2007 (8 de junio – 15 septiembre 2002) han supuesto actuaciones curatoriales, por decirlo de algún modo,

los residuos sedimentados que fue arrastrando el agua por las calles; el diseño resultante es similar al que pueden formar los ríos en los deltas. Más recientemente<sup>22</sup>, en julio de 2008, el ayuntamiento de Nueva York encargó a Eliasson una serie de proyectos al aire libre —para reactivar la economía de la ciudad—, consistentes en la instalación de cuatro cascadas artificiales en el East River Side: *The New York Waterfalls* (2008) se configura como un aporte más en la idea de la naturaleza domesticada y transplantada al mundo urbano [13 y 14].

En otro tipo de obras, Eliasson utiliza el hielo como aporte del significado principal, como por ejemplo *Ice pavillion*, 1998 [15] (Kjarvalstadir, 1998), realizada para el Museo de Arte de Reykjavik y que es básicamente una estructura metálica cubierta de carámbanos, en ella destaca su carácter efímero y cuya caducidad está, a pesar de estar tan al norte, en el inicio de la primavera; una noción similar posee *The glacierhouse effect versus the greenhouse effect* (2005). También introduce la sorpresa de lo inesperado: en la Bienal de São Paulo de 1998, presentó *The very large ice floor*, que era, básicamente, una pista de patinaje sobre hielo a la que tenían acceso libre los visitantes. Éstos, como es natural en un país tropical como Brasil, no habían tenido acceso a experimentar esa sensación de frío intenso y de patinar en una extensión considerable de hielo [16].

Eliasson toma como referencia fenómenos atmosféricos o situaciones de los accidentes naturales, como pueden ser los ríos, para construir, o mejor dicho, reconstruir su aspecto desde un punto de vista inédito. Es el caso de *Waterfall*, del año 1998, instalada en la nueva galería del Landesmuseum Joanneum en Graz (Austria). La configuración de la cascada es tan artificial que semeja una cortina de celofán sobrepuesta a una de las fachadas del patio; es la manera de domesticar (recordemos, de *domus*, -us, ‘casa’) la naturaleza y contribuir a la emergencia de algo nuevo<sup>23</sup>. La contemplación de *Reversed waterfall* (1998) supone una provocación para el sentido común y la experiencia aprendida pues, a primera vista semeja efectivamente una “cascada invertida”, ya que el agua *sube* en lugar de caer, ello conlleva un desafío de las leyes físicas que Eliasson no parece dispuesto a respetar porque se convierten en un juego divertido [17]:

---

desiguales y con una cierta tendencia al caos antes que a la organización. Véanse las críticas de VOZMEDIANO, Elena, “Bienal de Sevilla, ¿Para quiénes?”, en *El Cultural*, 2 de noviembre de 2006; JIMÉNEZ, José, “Documenta 11”, en *El Cultural*, 12 de junio de 2002.

<sup>22</sup> *El País*, 28 de junio de 2008.

<sup>23</sup> “Hasta donde podían verificar, nada había cambiado allá abajo, en la planicie; pero allí, en la cúpula norte, Rama producía otra maravilla.

Así que allí estaba el origen del ruido que oyeron. Descendiendo de alguna fuente oculta en las nubes, a tres o cuatro kilómetros de distancia, había una cascada, y durante largos minutos la contemplaron absortos y silenciosos, totalmente incapaces de creer a sus ojos. La lógica les decía que en este mundo rodante ningún objeto podía caer en línea recta, pero habla algo de horriblemente anormal en una cascada combada y con curva hacia un costado, que terminaba muchos kilómetros más allá del punto directamente debajo de su nacimiento.

—Si Galileo hubiese nacido en este mundo —dijo Mercer finalmente—, se habría vuelto loco tratando de desarrollar las leyes de la dinámica”. CLARKE, Arthur C., *Cita con Rama* (1973), Ultramar Editores, Madrid 1975, p. 120.

Me hizo reír. [La obra] Es cotidiana y completamente accesible, como tomar un café por la mañana, pero entonces dices: ‘¡Mira, el agua está subiendo!’ Cuando te fijas ves que un complejo sistema de circulación de agua con andamios, bombas y cajas. Entonces la pieza tiene como una segunda capa, al menos para mí. Parece la reversión de una cascada, pero no queda muy bien cuando la examinas con detenimiento. Es como el ejemplo del trabajo que se necesita para hacer cualquier cosa pero que luego no funciona. Me satisface la idea de dedicar un gran esfuerzo para nada<sup>24</sup>.

Sorprende verdaderamente esa noción de Eliasson “de dedicar un gran esfuerzo para nada” pues, ¿no localizaríamos esa misma circunstancia en la naturaleza? ¿Cuál es su finalidad, entendida desde el punto de vista teleológico? Una cantidad incontable de energía conformada en rayos, vientos, incendios, etcétera, que es análoga al derroche de los billones de componentes animados que componen la biosfera terrestre, cuyo único propósito parece ser la autorreplicación indefinida. Sin embargo, estamos convencidos de que esa sensación de futilidad —en cierto modo nihilismo— también se puede interpretar como una metáfora de la significación del arte en nuestro mundo actual: ¿cuál sería su finalidad? ¿También es fruto paradójico de un “gran esfuerzo” que no conduce a nada? No lo sabemos, pero sea como fuere, estas obras traen consigo esa impresión de *otredad* y de alienación, en definitiva, del artificio llevado a su extremo más lejano.

Al aspecto de artificio y fábula se adscriben plenamente las ya analizadas *Green river* y *The mediated motion*, pero nos queremos detener en la exposición *Wonderland*, que fue el título de una colectiva organizada en 2000 por el Museo de Arte de Saint Louis (Missouri)<sup>25</sup>. La muestra se justificó con la hipótesis de la reemergencia o redefinición de *lo extraordinario* a través del arte contemporáneo, tal y como afirmaba la comisaria del evento, Rochelle Steiner, “la tensión habida entre lo maravilloso y lo mundano se hace visible históricamente por toda la cultura occidental y llega a ser un tema recurrente en el arte del siglo XX, especialmente en la

---

<sup>24</sup> CATHCART, Brian, “Captain Spectacular: Olafur Eliasson”, en Tate Arts and Culture, 7, septiembre/octubre 2003, s.p., disponible en la red en <http://www.tate.org.uk/magazine/issue7/eliasson.htm>. Cfr. or.: “It made me laugh as well”, he says. “It’s everyday-like and completely accessible, like having a coffee in the morning, but then you say, look: the water is running up - ha-ha-ha! When you look closer you see there is a very complex pump and a system of scaffolding, boxes and water circulation. The piece then has a second layer, for me at least. It seems simple, reversing a waterfall, but it doesn’t even look very good when you examine it. You look at the effort which goes into doing such a simple thing, and it’s not even really working. I’m content with that, the idea of a lot of effort going into almost nothing”. Traducción nuestra.

<sup>25</sup> Los artistas convocados por Rochelle Steiner para *Wonderland* fueron Janet Cardiff, Olafur Eliasson, Teresita Fernández, Stephen Hendee, Bill Klaila, Atelier Van Lieshout, Ernesto Neto, Pipilotti Rist, Gregor Schneider y Jennifer Steinkamp. Véase el catálogo *Wonderland*, The Saint Louis Art Museum (1 julio - 24 septiembre 2000), Distributed Art Publishers, Nueva York 2000.

obra de Marcel Duchamp”<sup>26</sup>. Para ese gran abanico de “lo maravilloso”, Olafur Eliasson aportó un trabajo titulado *The Drop Factory. A Short Story on Your Self-Ref and Rep* (La fábrica de gotas. Una historia breve sobre tu auto-ref[lexión?] y rep[resentación?] 2000).

Antes de ser reconvertido en museo, el Saint Louis Art Museum fue originariamente el pabellón estadounidense de Bellas Artes en la Exposición Universal de San Luis del año 1904; el diseño de Cass Gilbert (1859-1934) es un modelo del eclecticismo arquitectónico de la época y cuenta en su vestíbulo con una fuente de estilo renacentista; Eliasson aprovechó dicha fuente para cubrirla con una cúpula geodésica formada por una estructura de tubería y espejos exteriores e interiores con lo que se establecía una incómoda disonancia respecto a la decoración del edificio. Antes dijimos que los líquidos tomaban su forma del contenedor, sin embargo, gracias a experimentos científicos realizados en órbita y en condiciones de gravedad cero, hemos llegado a saber que su verdadera forma es esférica; Eliasson recrea ese efecto de manera ficticia mediante el empleo de la luz estroboscópica que, a intervalos regulares ilumina con rapidez el chorro de la fuente y descompone el movimiento, produciendo esa sensación de ingravidez en el líquido [18].

### **Naturaleza domesticada**

Pese a que Olafur Eliasson se ha inspirado en paisajes y accidentes naturales, sobre todo en su faceta como fotógrafo, la imagen proyectada por el artista no es *exactamente* natural, pues para él

Una vez más, no existe una naturaleza verdadera: sólo la construcción que usted y yo mismo hacemos de ella. Simplemente con observar la naturaleza ya estamos *cultivándola en una imagen*. Podríamos considerar esta imagen como nuestra biosfera personal<sup>27</sup>.

Así pues, las pocas referencias en sus instalaciones hacia lo orgánico y, por extensión a lo vivo, se reducen a las plantas. *Succession* (2000)<sup>28</sup>, expuesta en el Instituto de Arte de Chicago supone una interesante reflexión sobre la idea del espacio interior y el exterior, así como la integración de lo natural y lo artificial en los jardines que son, al fin y al cabo, un tipo específico de naturaleza acotada generalmente dentro del espacio urbano. Dicha instalación constaba de una serie de plataformas elevadas en el exterior del museo adosadas a la fachada, y en cada una de ellas había césped plantado [19]. Se puede interpretar la plantación de esta

---

<sup>26</sup> Cfr. con el original: “The tension between the marvelous and the mundane appears historically throughout Western Culture and became a defining theme in 20<sup>th</sup>-century art, especially in the work of Marcel Duchamp”. STEINER, Rochelle, “Spaces for Wonder”, en *Wonderland*, op. cit., p. 19.

<sup>27</sup> *Funcionamiento silencioso*, op. cit., p. 14. Subrayado nuestro.

<sup>28</sup> *Focus: Olafur Eliasson; Your intuitive surroundings versus your surrounded intuition*, The Art Institute of Chicago, 10 mayo – 13 agosto 2000.



hierba en las grandes ciudades como una débil tolerancia hacia el elemento natural puesto que cada vez es más difícil encontrar signos de medio ambiente: lo que rodea a las urbes es, generalmente, detritus, escombros y obras en construcción<sup>29</sup>.

La visión de las porciones de zona verde, en la obra de Eliasson, propone un cambio de significación no sólo por estar situadas fuera de su contexto habitual, sino también por la metamorfosis que opera en sobre el espacio arquitectónico donde se integran; la perspectiva de la ciudad queda *mediada*, intervenida por esas plataformas de césped que cambian la noción del lugar: desde los ventanales semejan estar a ras de suelo, así se transforman en una villa, un chalet o una casa de campo.

Pero por otra parte, y dada esa ambivalencia relativa —la fluctuación natural/artificial— que Eliasson tiende a imprimir en su obra, se podría invertir el concepto de lo interior a lo exterior y viceversa, y esos fragmentos de naturaleza se convertirían en una verdadera “pieza de museo” como si se contemplaran a través de una tradicional vitrina expositiva. En ese sentido se configura como si realmente fuese una reliquia de un tiempo pasado, son fragmentos del espacio natural de un pasado distante, como si los viéramos desde un futuro igualmente lejano. La interpretación concuerda con la noción de hábitat natural encapsulado, reproducido y rectificado que cada vez son más raros de encontrar en las ciudades.

Esta reflexión puede ayudar a comprender parte del mecanismo compositivo de la obra eliassoniana. Son piezas no con la sola finalidad de ser expuestas y contempladas dentro del *goce estético*, sino para ser percibidas: en el sentido de que el espectador pueda recibir una sucesión de experiencias sensoriales *mediadas* por el tamiz del artista. En este punto, parece importarle más captar la atención de los sentidos del espectador que su entendimiento. Así, Eliasson descontextualiza, reproduce y transforma (literalmente “fabrica”) situaciones tomadas de la naturaleza y sus fenómenos, de tal manera que adquieren un carácter novedoso al aparecer integradas dentro de la artificialidad del espacio arquitectónico.

En *Lava floor* (2000), expuesta en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 2002, se puede leer parte del rastro dejado por los *earthworks* de Robert Smithson, pues es muy similar a *Nonsite (Slate from Bangor)*, 1968 o *Nonsite (Essen soil and mirrors)*, 1969; no obstante, *Lava floor* semeja más un intento de re-producir accidentes geográficos, casi como si fuera un escenario o un *set* cinematográfico, antes que la idea del nonsite de Smithson, que se configura como una contrapartida a la idea del arte mobiliario [20].

---

<sup>29</sup> Asimismo, no queríamos pasar por alto la oportunidad de citar siquiera que la imposición del césped en nuestro contexto mediterráneo es una verdadera atrocidad, puesto que es una planta que necesita mucha agua, al contrario que en los países del norte de Europa donde no hay problema para su mantenimiento. A ello hay que añadir que su color verde brillante es el icono de los campos de golf, símbolo de la opulencia de un conjunto de clases que demuestran su desprecio por todo aquello que no pueda ser consumido de manera exclusiva.

Sin embargo, una vez pasado ese aspecto superficial, se observa que la temática que manipula es más compleja: forma una red intrincada de desplazamientos entre significados y conexiones literarias y cinematográficas; simultáneamente, juega con el cambio de las perspectivas a través de la inclusión del espectador (tu, tus, lo tuyo, vosotros, lo vuestro) y reflexiona sobre la oposición naturaleza-cultura<sup>30</sup>.

Pero la “artificialidad” del entorno natural también viene dada mediante su traslación al espacio interior; también por la construcción producida por el propio Eliasson, dado que *su* percepción de lo natural. Parece decirnos que es exactamente así, como se debería contemplar el espacio natural. Eliasson se distancia un paso al proponer al espectador o espectadores, al proponer el goce de algo que es suyo, pero que parece olvidado; no es una cuestión baladí la insistencia en nombrar a muchos de sus proyectos como, por ejemplo, “tu (o vuestra) máquina de sol” o “vuestro movimiento mediado”. Creemos que no es tanto un matiz irónico como un mensaje de advertencia al espectador, para que *aprehenda* el paisaje y comience a respetarlo.

### **Mecanismos inhumanos**

En el trabajo de Eliasson se puede distinguir un cierto aire entre neoplatónico y neopitagórico; ello se debe a la utilización sistemática de estructuras geométricas que han sido tradicionalmente las herramientas analíticas en distintas disciplinas científicas. Un ejemplo de aplicación de geometría a campos que no son tecnológicos sería éste: los modelos atómicos componen formas geométricas —ciertamente convencionales—, aumentados de escala y que sirven para construir cúpulas geodésicas; dichas cúpulas fueron estudiadas y desarrolladas profusamente por sir Richard Buckminster Fuller quien, a su vez, influyó en el nombre dado a los *fullerenos* (formas estables del carbono con formas similares a la de un balón de fútbol).

Las maquinarias tienen dos interpretaciones, la primera de ellas es la que sugiere una analogía con el funcionamiento del cuerpo humano: a través de las funciones vitales se erige el parecido con los mecanismos, sobre todo con el movimiento, que evoca nítidamente la actividad sexual de los seres vivos. La siguiente lectura está relacionada con la *máquina perfecta*, es decir, la compleja construcción que es metáfora del cosmos; éste se opone al caos, y es una perfecta ordenación geométrica del espacio, el tiempo y el movimiento. En este sentido, las maquinarias de Eliasson se encuentran a medio camino de la representación del universo de Johannes Kepler y los mecanismos de movimiento perpetuo que, mediante émbolos, poleas y contrapesos, intentaban reproducir la cinética cósmica [21].

Este breve apunte permite ver desde otra perspectiva las formaciones geométrico-matemáticas en las instalaciones de Eliasson. Observamos también que hay cierta predilección

---

<sup>30</sup> Cfr. la entrevista realizada por Daniel Birnbaum en GRYNSTEJN, Madeleine, BIRNBAUM, Daniel y SPEAKS, Michael, *Olafur Eliasson*. Phaidon, Londres, 2002, pp. 8 y ss.

por la representación gráfica del seno —*sinusoide*—; también de las teselaciones periódicas de Roger Penrose o M.C. Escher; así como por la sucesión de Fibonacci, plasmada en la espiral resultante de su cálculo gráfico en el número áureo o sección áurea.

Espacios vacíos y deshabitados se muestran por doquier, indefectiblemente, pero ello desemboca en una paradoja bifaz, pues, según el propio artista, a él le interesa más el ser humano que la naturaleza. La explicación a esta paradoja hay que buscarla en el hecho de que las instalaciones de Eliasson están concebidas para ser experimentadas en primera persona, de alguna manera “vivas”; y en las imágenes de una evidente deshumanización (un poco en la órbita germana de los Becher, Gursky o Höfer) del espacio. Eliasson afirma que

a veces es más interesante cómo uno se relaciona con la naturaleza que la propia naturaleza en sí. Ésta tiene obviamente un gran potencial pero es siempre a través de la cultura cuando más me interesa. Por eso me gusta la pintura del Renacimiento, que no entiende el paisaje sólo desde la naturaleza sino también desde la cultura, desde la posibilidad de que cuente cosas sobre nosotros. Me interesa su carácter procesual, espacial y experimental. Al final no me interesa tanto la naturaleza como el hombre<sup>31</sup>.

Causa extrañeza la ambivalencia del discurso eliassoniano: aunque afirme que no le interesa tanto la naturaleza como el hombre, como alegamos anteriormente, el ser humano no es el objeto primario de su representación. El utopismo científico se matiza con la extrañeza que supone la ausencia casi en su totalidad de representación del ser humano en sus obras. ¿Qué significaría esto? Una lectura un tanto arriesgada sería que ni el mayor de los avances tecnológicos traerá el bienestar ni evitará la autodestrucción o desaparición completa de la *especie humana*, pues está en su propia naturaleza la configuración técnica que le permite construir y destruir con la misma habilidad y diligencia. Hay, por tanto, si se me permite la expresión, una *nostalgia del futuro paraíso perdido*, ese *paradis perdue* penetra en muchas de las instalaciones de Eliasson, de una manera *terapéutica* al modo de Matisse. En efecto, si bien lo arquitectónico necesita de la figura humana para dar idea de su magnitud, no hay escenario más desolador que los recintos desiertos, inactivos. No es que haya una sensación de abandono melancólico como la que se puede localizar, por así decirlo, en aquellos metafísicos espacios vacíos de índole “germánica” como los captados por los Becher, Gursky o Höfer, sino más bien un sentimiento de sosiego. Las instalaciones son representaciones, reproducciones de fenómenos naturales o meteorológicos, algo inhumano. Esta última idea conectaría con la noción de lo *posthumano* en la última fase del discurso de Jean-François Lyotard, preocupado por la trayectoria antrópica y la complejidad inherente a la interacción entre el hombre y la

---

<sup>31</sup> Cfr. la entrevista de Javier Hontoria con motivo de la exposición en la Fundación Telefónica *Caminos de naturaleza* en *El Cultural*, 1 junio de 2006.

máquina<sup>32</sup>. Así, lo inédito y lo impensado se contraponen a la continuidad de las estructuras humanas y abren un nuevo panorama a la posibilidad de diferentes modos de producción de espacio y habitabilidades.

## La ciencia y la ficción

Para finalizar, es necesario desarrollar la idea de que Eliasson encuentra en la narrativa de ciencia ficción un *topos* idóneo para desplegar la retórica formal de su trabajo y así poder presentar maquinarias y escenarios fabulosos. Desde finales del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX, se ha reflexionado frecuentemente sobre los umbrales de lo fantástico, hasta llegar a la creación del nuevo género literario que se ha convenido en llamar ciencia ficción; género proveedor iconográfico frecuentemente subestimado. La vinculación de surrealistas y futuristas con lo fantástico es de sobra conocida y también es sabida la pasión que sentía Marcel Duchamp por los dispositivos componentes de los aeroplanos o por la delirante colección de artilugios inventados por el ficticio Martial Canterel, retratados en la novela de Raymond Roussel *Locus solus* (1914)<sup>33</sup>.

Sin embargo, parece ser que en la arquitectura es donde se pueden encontrar más ejemplos de tendencia o inclinación a la hora de materializar la imaginaria de los avances científico-tecnológicos: HausRuckerCo, Archigram, Peter Cook o Paolo Soleri no son más que unos pocos nombres que han indagado en representaciones que otorgan puntos de vista alternativos a las ideas tradicionales de asentamiento, vivienda o núcleos urbanos. Olafur Eliasson, por su parte, usa la imagen de la ciencia para sintetizar y producir un fenómeno mixto entre el arte y lo tecnológico. Fenómeno perceptible en muchos de sus trabajos y, especialmente, en dos de ellos expuestos en 2003, concretamente *Silent running* y *The Weather Project*.

*Silent running* (Funcionamiento silencioso) es el nombre de la instalación organizada por el Museo de Arte Reina Sofía y expuesta en el Palacio de Cristal el Retiro<sup>34</sup> [22]. La *actividad muda* a la que hace referencia el título podría ser toda esa *nueva generación* de electrodomésticos silenciosos como aparatos de aire acondicionado, lavavajillas, lavadoras u otros; sin embargo, coincide con el de un film realizado por Douglas Trumbull en 1971 y que fue estrenado en España con el poco acertado título de *Naves misteriosas*<sup>35</sup>. Fue una película de bajo presupuesto que alzó una débil y prematura voz de alarma sobre las previsibles

---

<sup>32</sup> Véase *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires 1999.

<sup>33</sup> RAMÍREZ, J.A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid 1993.

<sup>34</sup> *Funcionamiento silencioso*, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, 30 enero – 19 mayo de 2003, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2003.

<sup>35</sup> El director de cine Douglas Trumbull es también especialista en efectos especiales, ha colaborado en filmes del calado de *2001* (Stanley Kubrick, 1968), *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1972) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

consecuencias, no sólo ecológicas, sino también psico-sociológicas de un futuro mundo contaminado. La acción transcurre en un invernadero orbital donde se conservan las últimas muestras de especies vegetales de un planeta convulso, desertificado y dominado por los grandes conglomerados empresariales<sup>36</sup>. Como ocurrirá en argumentos posteriores de la ciencia ficción (*Alien*, *Outland* o *Blade Runner*) la compañía a la que pertenecen los artefactos decide que no resultan rentables y ordenan que vuelvan al servicio activo; uno de los tripulantes, Lowell (Bruce Dern), en un acto suicida mata a sus compañeros y queda a la deriva rodeado de la única compañía de unos robots y las plantas.

A pesar de no tener un guión consistente, la situación actual se dirige a ese escenario catastrófico retratado en la película. Ha de recordarse que en ese mismo año, 1971, se fundó la organización ecologista Greenpeace, y que la primera gran crisis energética de la historia estuvo relacionada con el abastecimiento de petróleo, derivada de la guerra árabe-israelí en 1973. También en nuestro presente resulta cotidiano lo que se enunciaba proféticamente como “el dominio de las grandes corporaciones”; por otra parte, parece advertirse la línea del pensamiento político de Noam Chomsky —en aquel momento muy en boga— con respecto a la idea del control que ejerce la oligarquía empresarial sobre la sociedad<sup>37</sup>.

Continuemos pues, con el análisis de *Silent running*; el lugar donde se expuso fue, como ya anticipamos, el Palacio de Cristal del Retiro, un invernadero construido por Ricardo Velázquez Bosco en 1887, bajo la influencia de la arquitectura férrea del británico Joseph Paxton y que le sirvió a Olafur Eliasson como base del diseño de su fantástico escenario. La instalación consta pues, de la conjunción de varias obras realizadas anteriormente: *Waterfall* (1998), *Ventilator* (1998), *Five fold cube* (2000), *Fivefold tunnel* (2000)<sup>38</sup>, *Your spiral view* (2002), *Lavafloor* (2002) y *White doughnut* (2002) *Your silent running* (2003). De todas ellas nos interesa de manera especial *Your spiral view*, ubicada originariamente en la Fundación Beyeler (Basilea). Esta construcción tubular tiene un parecido espectacular con un artillugio representado en otra película de ciencia ficción, *Event Horizon* (Horizonte final, Paul Anderson, 1997); la premisa del film es la viabilidad de los viajes intergalácticos mediante pliegues del espacio procedentes de agujeros negros artificiales<sup>39</sup>. La astronave prototipo *Event Horizon* desaparece en un vuelo de prueba y regresa tras siete años sin su tripulación y convertida en una

---

<sup>36</sup> En el momento de terminar nuestro texto se ha inaugurado la Bóveda Global de Semillas en Svalbard, un archipiélago noruego situado en el Círculo Polar Ártico. En dicha bóveda se halla una reserva de semillas, alrededor de 2.000 millones, con las que se podría paliar una desaparición a gran escala de especies botánicas. Véase la página de la fundación The Global Crop Diversity Trust (<http://www.croptrust.org/>); también la noticia de la inauguración en *El País*, 26 de febrero de 2008.

<sup>37</sup> Véase una revisión de su pensamiento en CHOMSKY, Noam y RAMONET, Ignacio, *Cómo nos venden la moto*, Icaria, Barcelona 1995.

<sup>38</sup> [Eliasson dice que “está tomado del fenómeno de la cristalización y mezclado con una fórmula de Fibonacci” (cat. Boston, entrevista con Jessica Morgan, 2000, p. 20)]

<sup>39</sup> Los llamados “agujeros negros” son singularidades espacio-temporales, resultado del colapso de una estrella sobre sí misma. La densidad y atracción gravitatoria de estos objetos es tan grande que ni la luz puede escapar de ella.



extraña forma de vida —revisión tecnológica de la leyenda del *Holandés Errante*—. La pieza *Your Spiral View* es una réplica casi exacta del mecanismo generador de agujeros negros de la nave del film [23].

Resulta cuanto menos insólito que no haya ninguna referencia por parte de Eliasson a esta película, pues, como se puede observar, el parecido es enorme. El elemento común a ambos dispositivos es el amenazador túnel atravesado por una pasarela y la espiral de formas espejadas que semejan cuchillas. Túnel y espiral son dos unidades de gran contenido simbólico: el primero alude a la transformación inherente a los ritos de paso y el ámbito uterino; por su parte, la forma helicoidal remite a la idea de la expansión constante<sup>40</sup>. Pero no debemos olvidar que también es la representación gráfica de la sección áurea, proveniente a su vez de la sucesión de Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...) y que en la naturaleza aparece por ejemplo, en la forma de las conchas o en la disposición de las semillas de los girasoles y, cómo no, en la famosa doble hélice del ADN.

Hablando de esta figura, también *White doughnut* es el desarrollo de una espiral en tres dimensiones que se ha establecido en un *toro*, esta formación es una de las muchas derivadas del estudio del plano que se han propuesto en los últimos cincuenta años para esclarecer la geometría (¿acaso *cosmometría*?) del universo; otras disposiciones, por el contrario, están inmersas en el campo teórico de lo que se ha denominado como la *gran unificación*, en esta sección se pueden encontrar modelos del universo tales que *supercuerdas*, *branas*, *multiversos*, entre otras extravagantes representaciones no-euclidianas. Eliasson ha utilizado la forma toroidal de modo recurrente no sólo para sus pseudoconstrucciones a medio camino de la escultura, sino también en las instalaciones lumínicas, dado que esos dispositivos brindan una sombra muy expresiva al ramificarse en un intrincado laberinto de líneas onduladas [24].

La pieza *Your silent running* también es una réplica de uno de los componentes de las naves que aparecen en la película *Silent running* [25]. En uno de los flancos de la *Valley Forge* se pueden observar unos poliedros regulares —icosaedros truncados— que parecen depósitos de combustible o cámaras de almacenamiento. Toman su aspecto de la estructura química orgánica denominada *buckminsterfullereno*<sup>41</sup>, bautizada así en honor al arquitecto estadounidense; en efecto, se disponen de modo similar a las cúpulas geodésicas desarrolladas por Buckminster Fuller hacia la década de 1940. Una de las influencias reconocidas por Trumbull a la hora de construir las maquetas fue la cúpula del *Climatron*, construida por Fuller en 1959 para el Jardín Botánico de Missouri.

La instalación se completa con componentes de otra índole: algo parecido a antenas parabólicas metálicas con unos cactus colocados en su centro y, como suele ser usual en

---

<sup>40</sup> Cfr. COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pp. 75-76 (*An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, Londres 1978).

<sup>41</sup> Cöcretamente es un fullereno de C<sub>60</sub>: una forma alotrópica del carbono, de manera análoga al diamante o el grafito.

Eliasson, el reino botánico es la única referencia a los seres vivos; también fragmentos de suelo de lava, *Lavafloor*, para organizar la distribución del recorrido, a modo de un peculiar jardín extraterrestre en el Palacio de Cristal.

El caso de *The Weather Project* [26] ofrece una escenografía tecnofantástica de similar calado. La monumental instalación de la Sala de las Turbinas de la Tate estuvo constituida por un gigantesco espejo situado en el techo —con las mismas medidas de la sala— y un semicírculo de luz amarilla en la pared; al orientarse éste a noventa grados con respecto del espejo, el semicírculo se transforma en una circunferencia: un sol virtual, en consonancia con obras como *Your sun machine*. De manera simultánea, el reflejo especular altera la magnitud de la sala, como en un trampantojo, multiplicando su formidable tamaño.

A simple vista, no parece más que una imagen poética y un tanto lúdica de una posibilidad inviable: un sol doméstico. Sin embargo, hemos detectado una cercanía razonable con la idea de un relato corto perteneciente a la novela de Ray Bradbury *The illustrated man* (El hombre ilustrado, 1951), titulado “The long rain”. Bradbury narra la angustia de un equipo de exploración en las laberínticas y lluviosas selvas de Venus por encontrar una cúpula de protección con un *sol* en su interior. Júzguese si el ambiente descrito no es semejante al de la obra de Eliasson:

Calor, paz, comida caliente y un refugio para la lluvia. Y en el centro de la cúpula solar había, por supuesto, un sol. Un globo de fuego amarillo que flotaba libremente en lo alto del edificio. Y mientras uno fumaba o leía o bebía el chocolate caliente con burbujas de crema, uno podía mirar el sol. Allí estaba, amarillo, del mismo tamaño que el sol terrestre, cálido, continuo. Dentro de esa casa, mientras pasaban ociosamente las horas, era fácil olvidarse del mundo lluvioso de Venus<sup>42</sup>.

Insistimos en la idea de que la mediación eliassoniana, esto es, la transformación de la percepción, es también una manera de contenerla, domarla, “domesticarla” hacia unos límites muy precisos, los que desea el artista. En este sentido, ¿no se podría interpretar como una metáfora del control y la atracción que entra en conflicto con ciertas magnitudes o fuerzas, como por ejemplo, las naturales? Por otra parte, y dada la ascendencia nortea de Eliasson —no se debe obviar su origen islandés, país con una noche invernal que dura de noviembre a enero— no parece desatinada una motivación psicológica de ese tipo, es decir, la tensión habida entre la convivencia con una naturaleza indómita y la consecuente necesidad humana de manipularla.

Así pues, el sol representa la fuente suprema de energía tanto en la realidad como en las ficciones culturales, y de él emana el simbolismo atribuido a los dioses solares tales que Apolo

---

<sup>42</sup> BRADBURY, Ray, “La larga lluvia” en *El hombre ilustrado*, Minotauro, Barcelona, 2004, p. 94.

o Ra, de quienes se supone la plenitud de intuición y generosidad<sup>43</sup>. Aunque Eliasson juegue con muchas significaciones simbólicas, éstas no desempeñan un papel principal, formalmente hablando, como lo hacen los nexos hacia lo tecnológico. No obstante, no es la primera vez que el danés mostraba una imagen, llamémosle inédita, del sol. La instalación *Double sunset* [27] fue una propuesta para la iniciativa expositivo-urbana *Panorama 2000*, organizada por el Centraal Museum de Utrecht en 1999<sup>44</sup>. Constaba de un panel circular con una estructura análoga a las de las vallas publicitarias que representaba un sol poniente; se situaba en una parte de la ciudad que, a juzgar por las imágenes, debía estar al oeste de Utrecht, era de un color amarillo intenso y media treinta y ocho metros de diámetro. Las expectativas del espectador se rompían al sorprenderlo con el contraste que suponía la proximidad del ocaso real con el sintético, como si la Tierra orbitase alrededor de lo que se denomina en astrofísica un *sistema estelar binario*. Otra vez, la referencia conduce a la cinematografía fantástica: los dos soles declinando en el planeta Tatooine en *Star Wars* (La guerra de las galaxias, George Lucas, 1977) [28] o el amanecer de la vida en el satélite Europa tras la metamorfosis del planeta Júpiter en la estrella Lucifer en *2010* (2010: Odisea dos, Peter Hyams, 1984).

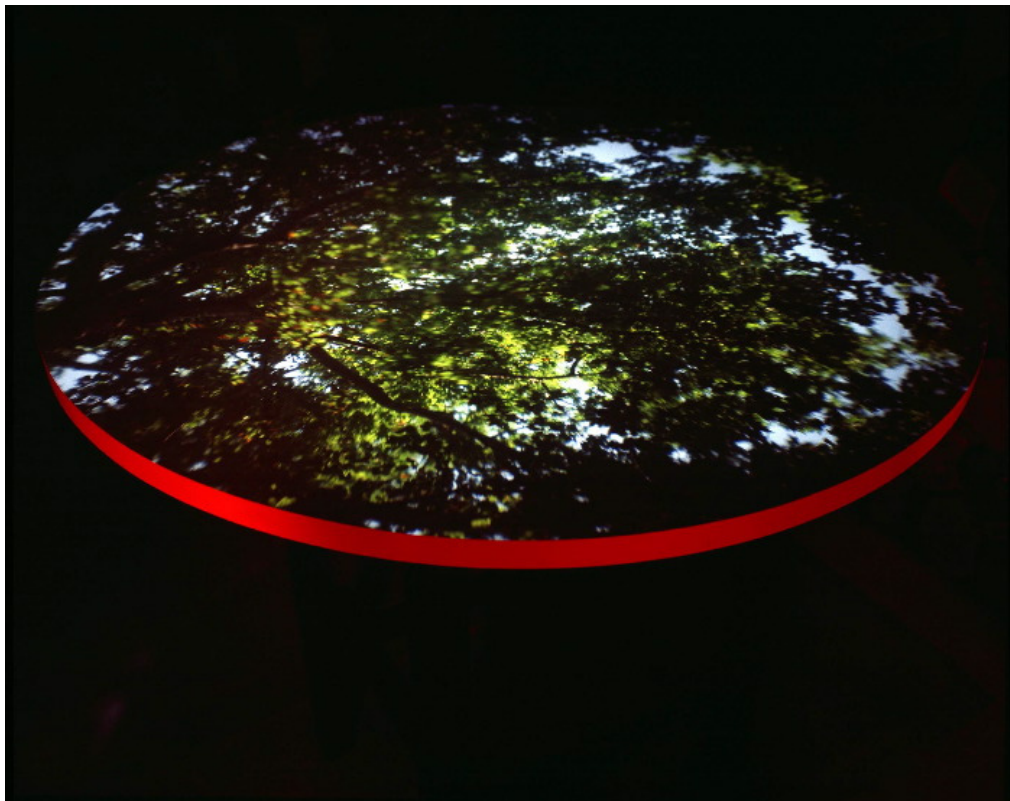
Vemos cómo se completa el trayecto que lleva de lo natural a lo artificial. Las investigaciones físicas argumentan que, a medida que se indaga en la naturaleza de la materia, a niveles subnucleares, las formaciones tienden a estructuras geométricamente perfectas, rodeadas de inmensos espacios vacíos (*κενό*, de donde se deriva *χάος*, ‘abertura’<sup>45</sup>) como si fueran versiones reducidas del universo. Con todo, las matemáticas y la geometría son entelequias producidas por la mente humana, por tanto, de la obra de Eliasson se deduce una inquietante circularidad: de lo natural se extrae su estructura que se traduce en un conjunto de formas artificiales —*manufacturadas*— inteligibles mediante aquellas convenciones antes citadas; sin embargo, hay una fascinación por eliminar lo humano y lo animal que sería una manera de comprender las ruinas del pasado invadidas por la vegetación, sería lo único superviviente.

---

<sup>43</sup> Juan Eduardo Cirlot cita a Jolan Jacobi quien afirma que “... el color amarillo —el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad— es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos”.

<sup>44</sup> La única condición de *Panorama 2000* para los artistas fue que las obras se pudieran divisar desde la torre de la catedral; en la exposición se citaron artistas como Carsten Höller o Julian Opie, y también, Chen Zhen o Barry Flanagan entre otros. <http://www.panorama2000.com>. Website desaparecido.

<sup>45</sup> HAYLES, Katherine, *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona 1993.



[1] *The Blind Pavillion*, 2003



[2] Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001





[3] *Sonne Statt Regen*, 2003



[4] *Green River*, 1998



[5] *The Island Series*, 1997



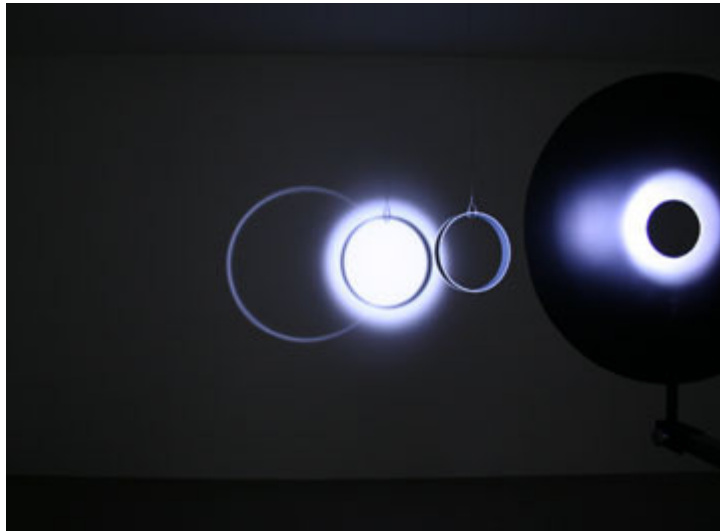
[6] *Untitled (Iceland Series)*, 1998



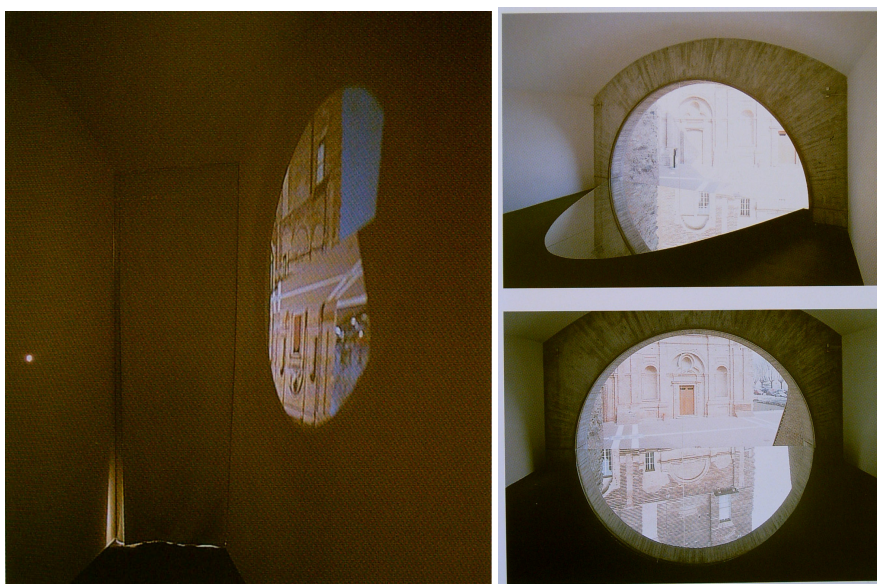
[7] *Room for one color*, 1997



[8] *Eine Beschreibung, einer Reflexion*, 1995

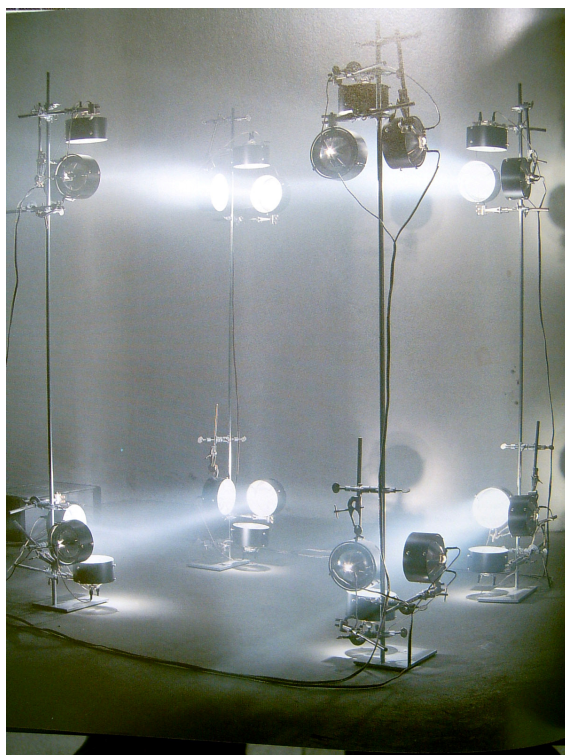


[9] *Your space embracer*, 2004



[10] *Your circumspection disclose*, 1999





[11] *I m³ light*, 1999



[12] *Your black horizon*, 2005





[13] *Erosion*, 1997



[14] *The New York waterfalls*, 2005



[15] *Ice Pavillion*, 1998

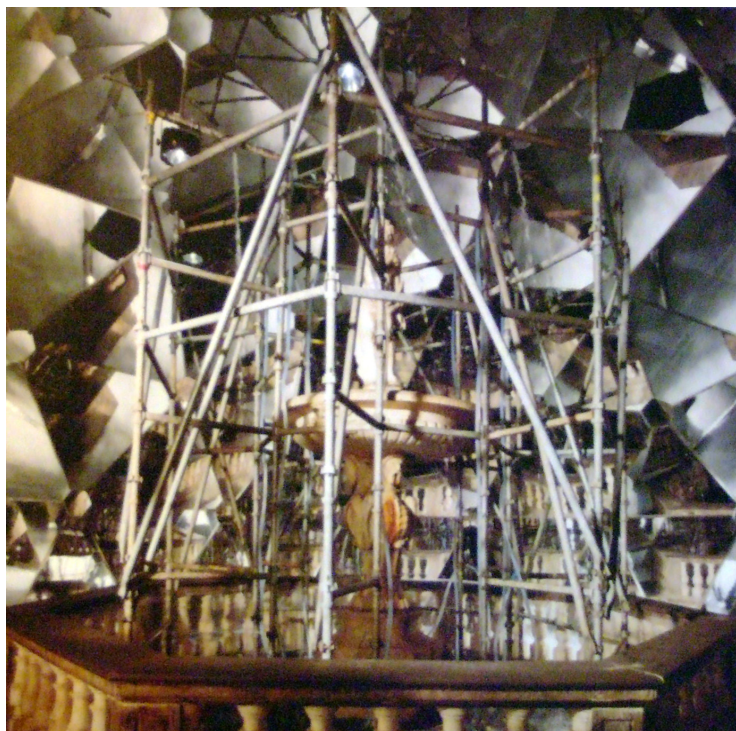


[16] *The very large ice floor*, 1998





[17] *Reversed waterfall*, 1998



[18] *Drop factory*, 2000



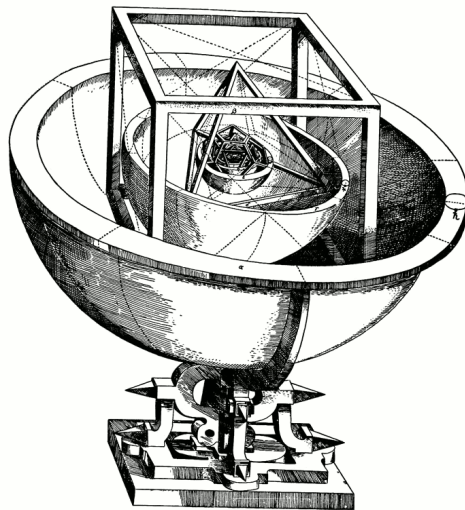


[19] *Succession*, 2000





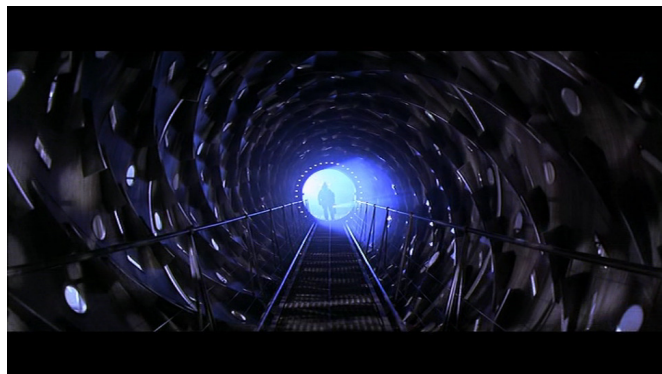
[20] *Lava floor*, 2000



[21] Representación geométrica del universo según Johannes Kepler (*Mysterium Cosmographicum*, 1596)



[22] *Silent Running*, 2003



[23] Fotograma de *Event Horizon*, 1997; Olafur Eliasson, *Spiral view*, 2002



[24] *White Donought*, 2002



[25] Olafur Eliasson, *Your silent running*, 2002; *Silent Running*, 1971





[26] *The Weather Project*, 2003



[27] Olafur Eliasson, Vista general de *Double Sunset*, 1999, instalación en Utrecht



[28] Doble puesta de sol en el ficticio planeta Tatooine, *Star Wars IV: A New Hope*, 1977



## A modo de epílogo

En los capítulos anteriores se ha pretendido trazar un camino a través de la espesa selva de acontecimientos artísticos que se han sucedido durante todo el siglo XX y esta casi primera década del siglo XXI. Es posible que el resultado no sea completamente satisfactorio y que hayan desaparecido de la nómina de artistas nombres que, en otra organización y clasificación temáticas hubieran tenido mayor importancia. No obstante, es posible hacerse con una idea bastante precisa de lo que ha significado ese conjunto de trasvases de ida y vuelta entre la arquitectura y el arte contemporáneo que han formado las poéticas arquitectónicas.

Se puede objetar en contra de este trabajo que quizá haya sido extremadamente “sociologista” (o demasiado poco), pero tal y como concebimos desde un principio la narración de este dispositivo artístico-arquitectónico, no podíamos confeccionarlo de otra manera. Tal vez se haya hecho hincapié en cuestiones que otros podrían catalogar como “marginales” o, simplemente como “inexistentes”; es probable que no se puedan acometer estudios historiográficos con tan poca perspectiva temporal, pero también es necesario dejarse imbuir por todo aquello que impregna la realidad cotidiana y que también afecta a los artistas. Y esa realidad cotidiana está íntimamente conectada con el espacio urbano que amamanta desde el nacimiento y cobija en el último final.

Así, una de las conclusiones a las que hemos llegado tras haber intentado ordenar esta tendencia en distintos subconjuntos temáticos, es que existe un número considerable de artistas, sobre todo los nacidos en el último tercio del siglo XX, que utilizan los medios icónicos de masas, concretamente el cine, para hacer una especie de palanca conceptual en la que apoyarse y poder añadir significados arquitectónicos a su producción artística. Significados arquitectónicos que se encuentran firmemente asentados en aquello que C.G. Jung denominó como *inconsciente colectivo*. En efecto, el cine, en tanto que creador de universos paralelos, tampoco puede desatender a uno de los elementos expresivos en los que mayor protagonismo recae, que es el escenario urbano. La inmensa mayoría de los filmes producidos se encuentran

inmersos en la ciudad o dentro de un edificio o, incluso, transcurren solamente dentro de una habitación. Los artistas de generaciones posteriores, los que se han criado en los años sesenta o setenta son conscientes del peso que tiene esa relación específica con los medios en el proceso de creación de su personalidad. Pero a ello hay que añadir la abrumadora influencia que tiene la vida cotidiana urbana en el individuo; la mayoría de los nacidos en esas décadas mencionadas ya lo han hecho en grandes ciudades, y muchos de ellos —salvo contadas excepciones, como un Olafur Eliasson— realizarán a lo largo de su vida, acercamientos muy breves al paisaje natural que ya está en vías de extinción.

De todos ellos, además, hay un subconjunto de artistas que se encuentran bajo el influjo del carácter fantástico de los mundos cinematográficos. No ha de olvidarse que todos ellos son cosmos urbanizados ya que habría que preguntarse cuál sería el interés de una utopía futurista si no demuestra su poderío tecnológico en la erección de arriesgadas y abrumadoras urbes sobre las que flotan en un bucle sin fin vehículos sin un destino fijo.

Así pues, parece ser que la construcción, la arquitectura y la ciudad condicionan (y condicionarán) de manera invariable las vidas del ser humano moderno, y que ése es un círculo que se ha convertido en una barrera insalvable. Pero, ¿acaso existe la perentoria necesidad de salir y alejarse de ese espacio urbano tejido alrededor, como una tela de araña, de los individuos? A la vista de todos los análisis realizados, creemos que no. No existe tal intención, obviamente desde el punto de vista de la creación artística. Es posible que lo urbano haya calado tan hondo en lo personal que ya forma una unión aparentemente indivisible. El universo literalmente construido afecta poderosamente al comportamiento del universo simbólico del arte: es un importante aporte de caudal ideológico además de fuente iconográfica, y al mismo tiempo influye en los modos de creación y en los resultados obtenidos en la práctica artística.

Así pues, opinamos que no sólo las grandes transformaciones sociales y el devenir histórico han afectado a la evolución del arte, sino que también, como venimos infiriendo de nuestra interpretación, lo arquitectónico y lo urbano están asistiendo en calidad de factores fuertemente mutágenos a la concepción actual de arte. Para aquellos que creen firmemente en la emergencia de un período apocalíptico en el arte, éste estaría surcado por los estigmas apropiados de la disolución: la diseminación y el caos. No obstante, las teorías que desarrollaron en su día Kant y otros, tan empeñados en la génesis de *lo bello* han provocado como paradójica consecuencia la demora en la renovación de un concepto que sea acorde con la realidad donde surge. Si las producciones artísticas son condicionadas por el contexto histórico y sociológico, también lo son por la propia naturaleza flexible del arte que, a su vez, genera relaciones de significado con el espacio que lo mantiene.

¿Podría afirmarse de modo tajante que un lugar, sea cual fuere, no influye en el planteamiento y resolución de cualquier problema artístico? Efectivamente, y ahí están todos los estudios que versan sobre la complejidad de los *site-specific* para demostrarlo. Pero creemos que

hay algo más, el lugar privilegia y margina asuntos, quizá independientemente del artista, como si existiera algo así como un “campo estético” que dictamina la pertinencia o no del tratamiento de un asunto en un espacio y no en otro. Quizá a eso innominado se deba la sagaz representación de determinados elementos en acotaciones definidas de nombres como Richard Serra, Santiago Sierra, Robert Smithson o Hans Haacke, por poner algunos ejemplos.

A lo largo de todo el texto se ha podido observar una cierta desconfianza hacia la imagen de la arquitectura. O dicho de otro modo, una porción considerable de la arquitectura se ha cargado de connotaciones negativas y es difícil discernir de donde provienen, si es derivado de la opción belicosa de nuestro discurso o si es adquirido en tanto que conocimiento de segunda especie. Hemos intentado reforzar la idea general de que la arquitectura se ha convertido en una entidad omnipotente que, en realidad, satisface plenamente a unos pocos; de ahí, en primer lugar, el formidable abordaje y la labor de erosión que han ido ejecutando los artistas durante los últimos cincuenta años a ese objeto mono(po)lítico y, en segundo lugar, la absoluta necesidad de alentar esa alternativa constructiva, esa otredad arquitectónica tan necesaria para equilibrar la balanza en pos de un espacio habitable para los ciudadanos.

Para finalizar, parece probable que se genere un sentimiento de inquietud al terminar de leer el último capítulo, por lo abrupto de su conclusión. Lo cierto es que, por muy festiva que sea la propuesta desarrollada por el colectivo Atelier Van Lieshout o por muy optimista que se muestre en sus planteamientos el autor islandés Olafur Eliasson, es posible que el tono general sea el de una especie de lamento por la imposibilidad real de hacer otro mundo posible. Es decir, que el universo de raíz simbólica que manejamos aquí, por desgracia, no podrá imponerse al absurdo del universo físico que forma nuestro escenario vital.

## Bibliografía

### Bibliografía general y especializada, catálogos y selección de artículos

- AA VV, *A propósito del fin de la historia*, Ed. Alfons el Magnànim, Valencia 1994
- AA VV, *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*, Akal, Madrid 1998
- AA VV, *Lebbeus Woods, Anarchitecture: Architecture is a Political Act*, Architectural Monographs, 22, St. Martin's Press, Nueva York 1992
- AA VV, *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid 2003
- AA VV, *Art Now*, Taschen, Londres 2005
- AA VV, *Architecture Now*, Taschen, Londres 2006
- AA VV, *Heterocronías: arte, tiempo y arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia 2008
- ACCONCI, Vito et al., *Microspace/globaltime: an architectural manifesto*, MAK Center of Art and Architecture, Los Ángeles 1999
- ALDISS, Brian (comp.), *Science fiction art*, Bounty Books, New York 1975
- ALY, Götz, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, Crítica, Barcelona 2006
- AMIN, Samir, *El capitalismo en la era de la globalización*, Paidós, Barcelona 1999
- AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste, Madrid 2000
- ARMSTRONG, Rachel (ed.), *Sci-fi Aesthetics*, Academy Group Ltd., Londres 1997
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona 2002
- , *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona 2003
- AZÚA, Félix, y otros, *La arquitectura de la no-ciudad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2004
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París 1958

- BATAILLE, G., *Documentos*, Monte Avila, Caracas 1969
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Madrid 1978
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Sequitur, Madrid 1997
- , *Intimations of postmodernity*, Routledge, Nueva York 1993
- , *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México 2003
- BECK, Ulrich, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, Paidós, Barcelona 2005
- BECK, U. et al., *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Alianza, Madrid 1997
- BENEVOLO, Leonardo, *La ciudad europea*, Crítica, Barcelona 1993
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid 1988
- BILAL, Enki, *Ville que n'existant pas*, Catalan Communications, Nueva York 1989
- BIRNBAUM, Daniel et al., *Doug Aitken*, Phaidon, Nueva York 2001
- BOHIGAS, Oriol, *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcelona 1969
- BOURRIAUD, Nicolas, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2004
- BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vols. 1 y 2, Visor, Madrid 1996
- BRUDERLIN, Markus, *ArchiSculpture: Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004
- CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza, Madrid 2007
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid 1991
- CANNAT, Noël, *Sous les bidons, la ville. De Manille à Mexico à travers les bidonvilles de l'espoir*, L'Harmattan, París 1988
- CARAMEL, Luciano y LONGATTI, Alberto, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Mondadori, Milán 1987
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid 1970
- CIRUGEDA, Santiago, *Situaciones urbanas*, Tenov, Barcelona 2007
- CLARISSE, Catherine, *Ma quête d'architecture: maquettes d'architectures*, Pavillon de l'Arsenal, París 1997
- CLARK, T.J., *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, Londres 1985
- COUCHAUX, Denis, *Habitats nomades*, Alternative et parallèles, París 1980
- CORBEIRA, Darío (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2000



- COROMINAS, J. y PASCUAL, J.A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1981
- CROW, Thomas, KRAVAGNA, Christian, DISERENS, Corinne (eds.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, Londres 2003
- , *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid 2001
- COUPLAND, Douglas, *Generation X. Tales for An Accelerated Culture*, St. Martin's Press, Nueva York 1991
- DANTO, A., *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona 2005
- DAVIS, Mike, *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Vintage Books, Nueva York 1999
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Castellote, Madrid 1976
- , *El planeta enfermo*, Anagrama, Barcelona 2006
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona 1973
- , *Rizoma (Introducción)*, Pre-textos, Valencia 1977
- , *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia 1988
- , *¿Qué es la filosofía?*, Círculo de Lectores, Barcelona 1995
- DELGADO, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona 1999
- DERY, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Siruela, Madrid 1998
- DIAMOND, Jared M., *Guns, germs, and steel: the fates of human societies*, W.W. Norton, Nueva York 1997
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *Apuntes para una historia del juguete*, Bruguera, Barcelona 1984
- DUQUE, Félix, *Filosofía para el fin de los tiempos: tecnología y apocalipsis*, Akal, Madrid 2000
- , *Arte político y espacio público*, Akal, Madrid 2001
- EDENSOR, Tim, *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford 2005
- EGIDO, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca, UIMP, Salamanca 1989
- ESPARZA, José Javier, *Ejercicios de vértigo. Ensayos sobre la posmodernidad y el fin del milenio*, Barbarroja, Madrid 1994
- FERRATER MORA, J. (comp.), *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona 1994
- FIELDING, Gabriel, *Pretty doll houses*, Hutchinson, Londres 1979
- FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University California Press, Londres 1996
- FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona 1985

- , *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid 2001
- , *Diseño y delito*, Akal, Madrid 2004
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México 1974
- , *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona 1974
- , *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid 1986
- , *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid 1978
- FOUCAULT, M. et al., *Eterotopía: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milán 1994. (Existe traducción al castellano: *Heterotopías, lugar y no lugar metropolitano*, Iberoamericana, México, 1996)
- FREITAS FUÃO, Fernando (Coord.), *Arquiteturas Fantásticas. Os caprichos da imaginação*, Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 1999
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, José J. de Olañeta, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona 1979
- FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1996
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya, Barcelona 2006
- GALBRAITH, John K., *La sociedad opulenta*, Ariel, Barcelona 2004
- GLASSNER, Barry, *The Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things*, Perseus Books, Los Ángeles 2000
- GIDDENS, Anthony et al., *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid 2001
- GIMÉNEZ, Fabián y VILLAGRÁN Alejandro, *Estética de la oscuridad: posmodernidad, periferia y mass media en la cultura de los noventa*, Trazas, Montevideo 1995
- GONZALO PRIETO, Pilar, *Zombis, castrados, mantis y deformes. Notas para una exploración de la postfotografía (La confluencia de lo fantástico, lo real y lo siniestro en la obra de Calum Colvin, Jeff Wall e Inez van Lamsweerde)*, Asociación Murciana de Críticos de Arte, Murcia 2003
- GROSENICK, Uta, *Women Artists*, Taschen, Nueva York 2005
- GRYNSZTEJN, Madeleine et al., *Olafur Eliasson*, Phaidon, Londres 2002
- GUASCH, Anna M<sup>a</sup>, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Serbal, Barcelona 1997
- , *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid 2000
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Lumen, Barcelona 1973
- HALL, Peter, *Ciudades del mañana, Historia del urbanismo en el siglo XX*, Serbal, Barcelona 1996
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3, Guadarrama, Madrid 1974

- HEGEL, G.W.F., *Estética vol. I* (1835), RBA Editores, Barcelona 2002
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona 1994
- HEIMANN, Jim (ed.), *Future Perfect: Vintage Futuristic Graphics*, Taschen, Londres 2002
- HERNÁNDEZ, Antonio y ESPINOSA, Javier (coords.), *Modernidad y posmodernidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1999
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid 2007
- HOLLIER, Denis, (ed.), *El Colegio de Sociología*, Taurus, Madrid 1982
- , *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993
- JACKSON, Valerie C., *Dolls houses and miniatures*, John Murray, Londres 1988
- JAMESON, Fredric, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós, Barcelona 1991
- , *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid 1996
- JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (Le Corbusier), *La ciudad del futuro* (1924), Infinito, Buenos Aires 1962
- , *Hacia una arquitectura* (1921), Poseidón, Barcelona 1978
- JENCKS, Charles, *Bizarre Architecture*, Rizzoli, Nueva York 1978
- JUDE, Dick, *Fantasy art of the new millennium: the best in fantasy and SF art worldwide*, Voyager, Londres 1999
- KELLY, Eamonn, *La década decisiva. Tres escenarios para el futuro del mundo*, Granica, Barcelona 2007
- KITTELMANN, Udo (ed.), *Totes Haus ur*, Biennale van Venetië, , Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001
- KOTKIN, Joel, *La ciudad. Una historia global* (2005), Debate, Barcelona 2006
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid 1996
- , *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid 2002
- LAMBERT, Jean-Clarence (ed.), *New Babylon. Constant. Art et utopie*, Cercle D'Art, París 1997
- , *Constant. Les trois espaces*, Cercle D'Art, París 1992
- LARIO, Santiago, *Zaratustra. El mito del superhombre filosófico*, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000
- LEE, Pamela M., *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1999
- LINKER, Kate, *Vito Acconci*, Rizzoli, Nueva York 1994
- LIPPOVETSKY, Gilles,
- LOOS, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona 1980
- LYON, David, *Postmodernidad*, Alianza, Madrid 1994

- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid 1987
- , *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires 1998
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid 1990
- MAGGIA, Filippo (ed.), *Gabriele Basilico: Cityscapes*, Thames and Hudson, Londres 1999
- MANDEL, Ernst, *El capitalismo tardío*, Ediciones Era, México D.F. 1979
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, Akal, Madrid, 1985
- , *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid 1986
- MARCUSE, Herbert, *El final de la utopía*, Ariel, Barcelona 1986
- MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, Madrid 2001
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José, *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*, Orígenes, Madrid 1987
- MAUER, Marc, *Race to incarcerate*, New Press, Nueva York 1999
- MAUER, Marc y CHESNEY-LIND, Meda (eds.), *Invisible punishment. The collateral consequences of mass imprisonment*, New Press, Nueva York 2002
- MICHEL, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid 1985
- MONSIVÁIS, Carlos y ALÝS, Francis, *El centro histórico de la ciudad de México*, Turner, MACBA, Barcelona 2005
- MORRIS, William, *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*, Fernando Torres, Valencia 1977
- MULLER, Béatrice y VAILLANCOURT, Denyse (eds.), *"Maquettes architecturales" de l'antiquité. Regards croisés: Proche-Orient, Egypte, Chypre, Bassin égéen et Grèce, du néolithique à l'époque hellénistique. Actes du colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998*, Université Marc Bloch de Strasbourg, CNRS, École d'Architecture de Strasbourg, Diffusion de Bocard, París 2001
- MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Infinito, Buenos Aires 1966
- , *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid 1977
- NEUMANN, Dietrich (ed.), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich 1996
- NEWSON, John y Elizabeth, *Juegos y objetos para jugar*, CEAC, Barcelona 1984
- NICHOLS, BILL, *La representación de la realidad : cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona 1997

- NOVAKOV, Anna (ed.), *Veiled histories : the body, place, and public art*, Critical Press, San Francisco Art Institute, Nueva York 1997
- OLIVEIRA, Nicolas de (ed.), *Installation art*, Thames and Hudson, Londres 1994
- PALLASMAA, Juhani, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote 2001
- PARDO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid 1990
- PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona 2004
- PEVSNER, Nikolaus, *Esquema de la Arquitectura Europea* (1943), Ediciones Infinito, Buenos Aires 1988
- PFEIFFER, Walter y SCOTT, Deborah, *The Cottages of Lilliput Lane*, Portfolio Press, Nueva York 1991
- POWELL, Richard J., *Arte y cultura negros en el arte del siglo XX*, Destino, Barcelona 1998
- RAGHEB, J. Fiona (ed.), *Frank Gehry, arquitecto*, Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao 2001
- RAJCHMAN, John, *The Deleuze Connections* (2000), The MIT Press, Cambridge, Mass., 2001
- RAMÍREZ, J.A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid 1983
- , *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga – Universidad de Salamanca, Málaga 1983
- , *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid 1993
- RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid 2004
- REISS, Julie H., *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1999
- REMY, Jean y VOYÉ, Liliane, *La ciudad. ¿Hacia una nueva definición?*, Bassarai, Vitoria 2006
- RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos* (1903), Visor, Madrid 1987
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Topology of a Phantom City*, John Calder, Londres 1978
- RODWIN Lloyd, et al., *La metrópoli del futuro*, Seix Barral, Barcelona 1967
- ROTH, Michael, S. et al., *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Ángeles 1997
- SCHIMMEL, Paul, *Gregor Schneider*, Charta, Milán 2003
- SCHUYT, Michael; ELFFERS, Joost y COLLINS, George R. (texto), *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, Nueva York 1980
- SENNETT, Richard, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid 1997
- , *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona 2000.



- SMITH, Albert C., *Architectural Model as Machine: A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Elsevier, Architectural Press, Oxford 2004
- SOLERI, Paolo, *Arcology: The City in the Image of the Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres 1969
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, París 1990
- SPEER, Albert, *Inside the Third Reich: memoirs*, Macmillan, New York 1970
- , *Der Sklavenstaat : meine Auseinandersetzungen mit der SS*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1981. (Versión inglesa: *Infiltration*, Mcmillan, Nueva York 1981)
- SUDJIC, Deyan, *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Ariel, Barcelona 2007
- SUMMERSON, John, *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, The Cressets Press, Londres 1949
- SUREDA, Joan y GUASCH, Anna M<sup>a</sup>, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid 1993
- STEWART, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984
- TAFURI, Manfredo, *The Sphere and the Labyrith. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990
- TOYNBEE, Arnold J., *Estudio de la Historia*, vol. 1 (1946), Altaya, Barcelona 1994
- (ed.), *Ciudades de destino (de Atenas a Nueva York)*, Sarpe, Madrid 1985
- TRACHTENBERG, Marvin y HYMAN, Isabelle, *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad* (1986), Akal, Madrid 1990
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona 1982
- TUSQUETS BLANCA, Óscar, *Más que discutible. Observaciones dispersas sobre el arte como disciplina útil*, Tusquets, Barcelona 1994
- , *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona 1998
- ÚBEDA BLANCO, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid 2002
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada 2002
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona 1982
- VIDLER, Anthony y EUGENIDES, Jeffrey, *James Casebere: The Spacial Uncanny*, Charta, Milán 2001
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona 1988
- , *La inercia polar*, Trama editorial/Prometeo libros, Madrid 1999
- , *Cibermundo o la política de lo peor*,

- VON BAYME, Klaus, *Teoría política del siglo XX. De la modernidad a la postmodernidad*, Alianza, Madrid 1994
- VON FRISCH, Karl, *Animal Architecture*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York 1974
- VOSTEL, Wolf y HIGGINS, Dick, *Fantastic Architecture*, Something Else Press, Nueva York 1971
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona 1969
- WIENCEK, Henry, *The World of LEGO Toys*, Harry N. Abrahams Inc., Publishers, Nueva York 1987
- WIGLEY, Mark y ZEGHER, Catherine de (eds.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, The Drawing Center, Nueva York, 2001
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid 1994
- WODICZKO, Krzysztof, *Critical vehicles : writings, projects, interviews*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999
- WONDERS, Karen, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1993
- YUSUF, Shahid y WU, Weiping, *The Dynamics of Urban Growth in Three Chinese Cities*, Oxford University Press, Oxford 1997
- ZABALBEASCOA, Anatxu y RODRÍGUEZ MARCO, Javier, *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona 2000
- ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires 1951
- ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona 2006
- , *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia 2006
- ZUKOWSKY, John (ed.), *Chicago Architecture 1872-1922. Birth of a Metropolis*, Museo D'Orsay (París, 2 de octubre 1987 – 4 de febrero 1988), Deutsches Architekturmuseum (Frankfurt am Main, 5 de febrero – 25 de abril 1988), The Art Institute of Chicago (Chicago, 16 de julio – 5 de septiembre 1988), Prestel, Munich 1987
- , *Chicago Architecture and Design 1923-1993. Reconfiguration of an American Metropolis*, The Art Institute of Chicago (Chicago, 12 de junio – 29 de agosto 1993), The Art Institute of Chicago y Prestel, Munich 1987

## Catálogos

- África hoy: obras de la Contemporary African Art Collection*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1991

*Ambulantes. Cultura portátil*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, Sevilla 2004

*Antonio Sant'Elia*, Villa comunale dell'Olmo, Como 1962

*Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts (23 sep – 15 dic 2000), Thames and Hudson, Londres 2000

*Archeology of The Future City*, 24 julio – 16 septiembre 1996, Museum of Contemporary Art, The Tokyo Shinbun, Tokyo 1996

*Architectural Sculpture by two contemporary african artists: Aboudramane and Bodys Isek Kingelez*, Museum for African Art, Prestel, Nueva York, Munich 1993

*Arkitektura eszentrioak. Arquitecturas excéntricas*, Koldo Mitxelena Kulturunea, 4 febrero – 19 abril 2003, San Sebastián 2003

*Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Arquerías de Nuevos Ministerios, diciembre 2004, Fundación Pedro Barrié de La Maza, febrero-junio, Tanais, Madrid 2004

*Arquitectura radical*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, enero-marzo 2003, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, Sevilla 2003

*Artists Imagine Architecture*, The Institute of Contemporary Art, 22 mayo – 2 septiembre 2002, Boston 2002

*Ascension*, Birmingham Museum of Art, Birmingham 5 sep 2002 – 6 jul 2003, Distributed Art Publishers, Nueva York 2002

*Atlanta, fotos de Jordi Bernadó*, Actar, Barcelona 1995

*Bernd y Hilla Becher. Tipologías*, Fundación Telefónica, Madrid 2005

*Brazil: Body Nostalgia*, National Museum of Modern Art, 8 junio – 25 julio 2004, Tokio 2004

*Brodsky & Utkin. Paper Architecture in the Real World*. Portland Art Museum, 30 noviembre 1993 – 23 enero 1994, Portland 1993

*Cadáveres exquisitos*, Museo de Huelva, 8 – 26 junio 2005, Diputación Provincial, Huelva 2005

*Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*, Casa de América, MEIAC, Badajoz 1998

*Carlos Garaicoa: la ruina, la utopía*, Biblioteca Luis Ángel Arango, 14 junio – 20 agosto 2000, Bogotá 2000

*Catherine Opie: Chicago (American Cities)*, Museum of Contemporary Art of Chicago, 20 mayo – 15 octubre 2006, Chicago 2006

*Charles Simonds*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 20 diciembre 1994 – 29 enero 1995, 'Éditions du Jeu de Paume, París 1994

*Charles Simonds*, Institut Valencià d'Art Modern, 18 septiembre – 31 noviembre 2003, Valencia 2003

*China: The Photographs of Edward Burtynsky*, Steidl, Gotinga 2005

*Circus: The Caribbean Orange*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1978

*Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 diciembre 1994 – 6 marzo 1995, Madrid 1994

*Constant: une rétrospective*, Musée Picasso, Antibes 2001

*Constant : schilderijen 1940-1980*, Staatsuitgeverij / Haags Gemeentemuseum, La Haya 1980

*Constant: schilderijen 1948-1995*, Stedelijk Museum Amsterdam, 25 noviembre 1995 – 21 enero 1996, Amsterdam 1995

*Dan Graham: Architecture*, Candem Arts Centre, 11 abril – 25 mayo 1997, The Architectural Association, 22 abril – 24 mayo 1997, Londres 1997

*Dalí. Arquitectura*, Fundación Gala-Salvador Dalí, Fundación Caixa de Catalunya, 19 junio – 25 de agosto 1996, Barcelona 1996

*Dan Graham: Architecture*, Candem Arts Centre, 11 abril – 25 mayo 1997, The Architectural Association, 22 abril – 24 mayo 1997, Londres 1997

*Deconstructivist Architecture*, MoMA, 23 junio – 30 agosto 1988, Thames and Hudson, Londres 1988

*DesEsculturas*, Círculo de Bellas Artes, 7 mayo – 3 junio 2002, Fundación Eduardo Capa, 1 julio - 15 septiembre 2002, Fundación Eduardo Capa, Alicante 2002

*Desert & Transit*, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein in der Kunsthalle zu Kiel, 16 julio – 10 septiembre, Kiel 2000

*Designs für die wirkliche Welt*, Generali Foundation, Viena 2002

*Documenta 11*, Kassel

*Érase una vez Chernóbil*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 17 mayo al 8 de octubre 2006, CCCB, Barcelona 2006

*Estratos. Proyecto de Arte Contemporáneo de Murcia 2008*, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes – Cendeac, Murcia 2008

*Gabriele Basilico: Intercity*, La Fábrica Editorial, Madrid 2004

*Glenn Seator: Three*, Gagosian Gallery, Los Ángeles 1999

*Gordon Matta-Clark*, Institut Valencià d'art Modern, Valencia 1993

*Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Museum of Contemporary Art of Chicago, 8 mayo – 18 agosto 1985, Chicago 1985

*Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006

*Gordon Matta-Clark: "You are the measure"*, Whitney Museum of American Art, 22 de febrero – 3 de junio 2007, Yale University Press, Connecticut – Whitney Museum of American Art, Nueva York 2007

*Gregor Schneider. Totes Haus Ur. La Biennale di Venezia, 2001*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001

*HausSchau: das Haus in der Kunst*, Deichtorhallen Hamburg, 12 mayo – 17 septiembre 2000, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000

*Hiperarquitectura e hiperdiseño: nuevos modelos urbanos en la China del siglo XXI*, Casa de Asia, Barcelona 2007

*Iconica. Relaciones del arte actual con la realidad*, Museo Patio Herreriano, Valladolid 2006

*Interventionists: users' manual for the creative disruption of everyday life*, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts 2004

*Inventionen. Piranesi und Architekturphantasien in der Gegenwart*, Kustverein Hannover, Deutscher Werkbund Niedersachsen und Bremen, 13 de diciembre 1981 – 10 de febrero 1982, Hanóver 1982

*Hong Kong: front door / back door*, Thames and Hudson, Londres 2005

*Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales, Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002

*Joaquín Bérchez. Proposicions arquitectòniques*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia 2006

*La bellesa del fracàs, el fracàs de la bellesa*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2004

*Las casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5500 a.C. / 300 d.C.)*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 16 enero – 15 junio 1997, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1997

*La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Bilbao 2004

*Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky*, National Gallery of Canada, Ottawa, 31 enero – 4 mayo 2003, National Gallery of Canada – Yale University Press, Ottawa, New Haven 2003

*Marjetica Potrč*, Institut Valencià d'Art Modern, 22 mayo – 7 septiembre 2003, Institut Valencià d'art Modern, Valencia 2003

*Marjetica Potrc : urgent architecture*, Palm Beach Institute of Contemporary Art, 22 noviembre 2003 – 29 febrero 2004, MIT List Visual Arts Center, 6 mayo – 11 julio 2004, Lake Worth, Florida 2004

*META.morfosis. El museo y el arte en la era digital*, 27 enero – 30 junio 2006, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz 2005

*Metrópolis. Sergio Belinchón*, Mestizo A.C., Murcia 1999

*Mutations*, Actar, Barcelona 2001

*New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, 15 junio – 1 septiembre 1974, La Haya 1974

*New York City tableaux, Tompkins Square, the Homeless vehicle project*, 23 septiembre – 28 octubre, Exit Art, Nueva York 1990

*Obra social*. Fundació Antoni Tàpies, 21 junio – 3 septiembre 1995, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1995



*Odd lots: revisiting Gordon Matta-Clark's "fake estates"*, Cabinet Books, 2005

*Olafur Eliasson, The mediated motion*, Walther König, Colonia 2001

*Olafur Eliasson: your only real thing is time*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001

*Olafur Eliasson*, Musées de la Ville de Paris, París 2002

*Olafur Eliasson. The Weather Project*, Tate Modern, 16 octubre 2003 – 21 marzo 2004, Tate Publishing, Londres 2003

*Olafur Eliasson. Sonne statt Regen*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003

*Oliver Boberg*, Kunstverein Hannover, 30 agosto – 5 septiembre 2004, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004

*Piranéző. Piranesi parafrázisok* (Piranesinspired. Piranesi paraphrases), Szépművészeti Múzeum (Museum of Fine Arts), Budapest 1994

*Platea dell'umanità*, 49 Esposizione internazionale d'arte, 10 junio – 4 noviembre 2001, Electa, Venecia 2001

*Playtime. Artists and Toys*, Whitney Museum of American Art, 15 diciembre 1995 – 20 marzo, 1996, Nueva York 1995

*Public address*, Walker Art Center, 11 octubre 1992 – 3 enero 1993, Contemporary Arts Museum, Houston, 22 mayo – 22 agosto, Minneapolis 1992

*Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, Institut Valencià d'art Modern, Valencia 1993

*Santiago Sierra*, 50ª Bienal de Venecia, Pabellón español, Venecia 2003

*Sculptural Sphere*, Sammlung Goetz, 6 marzo – 12 septiembre 2004, Sammlung Goetz, Múnich 2004

*Small Wonder: Worlds in a Box*, National Museum of American Art, Nueva York 1996

*Small World. Dioramas in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, 23 enero – 30 abril 2000, San Diego 2000

*Atlanta*, fotos de Jordi Bernadó. Textos R. Koolhaas, E. Miralles, R. Argullol, H.R. Roark, R. Dagenhart, M.L. Borràs.

*The Architectural Unconscious*, Addison Gallery of American Art Philips Academy, Andover Massachusetts, 22 abril – 31 julio 2000, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 5 mayo – 29 julio 2001, Addison Gallery Philips Academy, Massachusetts 2000

*The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, San Francisco Museum of Modern Art, 1 septiembre 2000 – 1 enero 2001, San Francisco 2000

*The Real royal trip*, P.S. 1 Contemporary Art Center, 12 octubre 2003 – 5 enero 2004, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo febrero – abril 2004, PS1 Contemporary Art Center, Nueva York 2003

*The Urban Environment and Art in Japan: My Home Sweet Home in Ruins*, Setagaya Art Museum, Tokio 1992

*Visions of Ruin. Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies*, The Soane Gallery, Londres 1999

*Vito Acconci, Acconci Studio: Acts of Architecture*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2001

*Wonderland*, The Saint Louis Art Museum, 1 julio – 24 septiembre 2000, Distributed Art Publishers, Nueva York 2000

*Wunderkammer österreich*, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 11 de septiembre – 10 de noviembre 1996, Viena; Kunsthaus Zürich, 6 de diciembre 1996 – 23 de febrero 1997, Springer, Viena 1996

## Artículos

ACHIAGA, Paula, “Entrevista a Okwui Enwezor”, *El Cultural*, 26 octubre 2006

BALLARD, J.G., “A hadful of dust. On modernists and death”, *The Guardian*, 20 marzo 2006

BARRO, David, “¿Una generación urbanita?”, *El Cultural*, 16 marzo 2006

BENNASSAYA, David, “El decorado habitado. Entrevista con Jordi Colomer”, París, octubre 2003

BORDONABA, María, “Apocalipsis”, *El Cultural*, 20 septiembre 2000

CALVO SERRALLER, F., “Terror”, *Babelia*, 4 noviembre 2006

CASTRO FLÓREZ, F., “Arte sonoro en el Marco de Vigo”, *ABCD*, 28 octubre 2006

CLEMENTE, José Luis, “El arte reflexiona sobre la ciudad: *Contra la arquitectura*”, *El Cultural*, 26 abril 2000

COSTA MAS, Jordi, “Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide”, *Scripta Nova*, núm. 146, vol. VII, Universidad de Barcelona, agosto 2003

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, “Entrevista a Linarejos Moreno”, *ABCD*, 28 octubre 2006

DÍAZ URBANETA, Juan Bosco, “La fuerza de la memoria”, *Babelia*, 2 junio 2007

DIEHL, Carol, “Nortern Lights”, *Art in America*, octubre 2004, pp. 108-115

FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Gas artificial”, *Babelia*, 28 octubre 2006

—, “Construcciones de película”, *Babelia*, 21 oct 2006

GARCÍA NAVARRO, Santiago, Entrevista a Leandro Erlich, *La Nación*, 19 septiembre 2007

GONZÁLEZ, Enric, “Siete palacios en un hangar”, *Babelia*, 25 diciembre 2004

HERNANDO, Javier, “El patrimonio arquitectónico como objeto de apropiación del arte actual”, *Actas III Congreso Internacional de Historia y Teoría del Arte*, CAIA, Buenos Aires 2005

HONTORIA, Javier, Ixone Sádaba”, *El Cultural*, 2 noviembre 2006

JARAUTA, Francisco, “Construir la ciudad genérica”, en *Salamanca. Revista de estudios*, 49, 2002

JIMÉNEZ, David, “La gran urbe china que ha surgido de la nada”, *El Mundo*, 25 septiembre 2005

KAPROW, Allan, “What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson”, 1966

KOOLHAAS, Rem, “El espacio basura. De la modernización y sus secuelas”, en *Arquitectura Viva*, 74, septiembre-octubre 2000

LEFAIVRE, Liane, “Arte arquitectónico. Una nueva tendencia en la Bienal de Venecia”, en *Arquitectura Viva*, 102, octubre 2005

LEFEBVRE, Lisa, “The W-hole Story”, *Art Monthly*, 255, 2000

LEWITT, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Artforum*, 10, junio 1967

LUCENA GIRALDO, Manuel, “La mentira como historia”, *ABCD*, 9 diciembre 2006

MADERUELO, Javier, “El arte de habitar”, *Babelia*, 18 noviembre 2006

—, “Espacio interior”, *Babelia*, 15 julio 2006

MARÍN MEDINA, José, “Alvargonzález, en la construcción del yo”, *El Cultural*, 2 noviembre 2006

MARTÍ, Octavi, “La historia de la imagen del otro”, *Babelia*, 21 octubre 2006

MASSAD, Freddy y GUERRERO, Alicia, “Domus es historia”, *ABCD*, 21 octubre 2006

MATAIX, Carmen, “Ilya Prigogine. Tan sólo una ilusión”, *A Parte Rei*, 28, julio 2003

MOLINA, Ángela, “Hacia la ciudad replicante. Bienales en Corea del Sur”, *Babelia*, 28 octubre 2006

—, “El aurífero sevillano”, *Babelia*, 4 noviembre 2006

MONTANER, J.M<sup>a</sup>, “Arquitecturas del cómic”, en *Arquitectura Viva*, 20, septiembre-octubre 1991

MONTOLÍO, Celia, “Duchamp: El gesto del objeto”, *Lápiz*, 93, mayo 1993

NAVARRO, Mariano, “Uneasy Space”, *El Cultural*, 4 septiembre 2003

NUEZ, Iván de la, “Crisis del arte”, *Babelia*, 4 noviembre 2006

PARDO, José Luis, “Los tiempos no están cambiando”, *Babelia*, 4 noviembre 2006

PASSOS CARDOSO, Selma, “Las favelas o las cidade de Deus: ¿Una identidad del gueto negro?”, *Scripta Nova*, 194, vol. IX, Universidad de Barcelona, agosto 2005

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, “Para una teoría del ready-made”, *Lápiz*, 92, marzo 1993

RAMONEDA, Josep, “Morada (Poscolonialismo)”, *Babelia*, 4 noviembre 2006

RODRÍGUEZ, Delfín, “Zuazo”, *ABCD*, 28 octubre 2006

SANTA ANA, Mariano de, “Islas líquidas”, *Babelia*, 24 febrero 2007

SILVERBERG, Robert, “The Science Fictionalization of Everything”, en *Asimov's*, junio 1998

TOIBERO, Emilio, “El genocidio judío y el cine. Algunas representaciones gráficas de la Shoah”, septiembre 2005

VOZMEDIANO, Elena, “Bienal de Sevilla”, *El Cultural*, 2 noviembre 2006

WEIZMAN, Eyal, “Sharon, el arquitecto de las ruinas”, *Babelia*, 21 enero 2006